

خالد محبى الدين
 لطفى واكد
 مصطفى صفوان
 عبد العظيم أنيس
 عبد المنعم تليمة
 ابراهيم فتحى
 غالى شكرى
 لطيفة الزيات
 شكرى عياد
 (عدد خاص)

صلاح عيسى
 سيد البحراوى
 رفعت سلام
 سامح مهران
 على الألفى
 عبد الرحيم على
 فريدة النقاش



لويس عوض الذى بيننا

٧٥ عاما من التأسيس الثقافى

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة السابعة. مايو ١٩٩٠، العدد ٥٧ / تصميم الغلاف والبورتريه:
أنس الديب / خطوط: منير الشعراني / رسوم: نذير تبة

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكى/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/ د. عبد العظيم
أنيس/ د. عبد المحسن طه بدر/ د. لطيفة الزيات/ ملك عبد العزيز



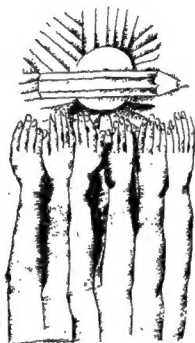
المراسلات: مجلة ادب ونقد/ ٢٣ ش عبد الخالق شروت القاهرة/ ت ٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات: (لقدية عام) ١٢ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ أوروبا وأمريكا ١٠٠
المقالات التي ترده للمجلة لا ترده لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
أعمال العنف والتخريب: صفاء سعيد/ نعمة محمد علي (مجلة: اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان / د. سيد البحراوى / كمال رمزي / محمد رومي

فـى هـذا الـدد

٥	خالد محيي الدين	- تعبيراً عن تقديرنا له
٦	فريدة النقاش	- هذا المنور المصرى
١٢	د. عبد المنعم تليمة	- تصور تاريخ الادب فى كتابات لويس عوض
٢٥	ابراهيم فتحى	- العنقاء: لويس عوض ناقداً للماركسية
٣٣	د. سيد البحراوى	- لويس عوض طليقاً
٤٢	رفعت سلام	- بولوتولاند / قفزة خارج السياق
٥٠	سامح مهران	- مسرحية الراهب ومشاكل العمل الأول
٥٥	د. غالى شكرى	- لويس عوض يشهد (حوار)
٩٣		- شهادات
		(الطنى واكد- د. شكرى عياد- د. مصطفى صفوان)
		د. لطيفة الزيات- د. عبد العظيم أنيس- على الألفى)
١٠٨	عبد الرحيم على	- لويس الشارونى وذاكرة الأصدقاء - تحقيق
١١٢		- بيلوجرافيا- مؤلفات لويس عوض
١١٥	فاروق عبد القادر	- لمحات من حياة وإعمال عبد المحسن بدر
١٢١	خالد عبد المحسن طه بدر	- الوالد / الوطن / القيمة
١٢٤	بشير السباعي	- انتحار ماياكوفسكى ترجمة
١٢٧		- الحياة الثقافية
		(كمال رمزى- حلمى سالم- ابراهيم داود -شريف فتحى)
١٤٤	صلاح عيسى	- كلام متقنين
		- تشريح لويس عوض

تعبيراً عن تقديرنا له

خالد محيى الدين

فى هذا العدد تقدم «أدب ونقد» المجلة الأدبية لحزينا ملفاً عن د. لويس عوض. ولويس عوض هو بكل المعايير علم من أعلام الفكر المصرى المعاصر، وواحد من أبرز رواد الليبرالية المصرية. لويس عوض مفكر وكاتب ومناضل.

وهو مفكر يؤمن بالمقولة الثمينة لأبى الليبرالية المصرية «شبل شميل»، تلك المقولة التى تؤكد: «الحقيقة أن تقال لا أن تعلم». فما جدوى أن يحسك المفكر بالحقيقة، أن يصل إليها ويتصل بها، ثم يطوى عليها صدره خوفاً من حاكم أو حتى من محاجه مع الآخرين.. ولقد امتلك لويس عوض شجاعة البحث عن الحقيقة، وامتلك شجاعة القول بالحقيقة والجهر بها... فقداته شجاعته الى المحنة وعانى من اضطهاد وسجن واعتقال لعله لم يعد نفسه لتحمله، وإنما قاده إليه أو فرضه عليه اصراره على تلمس الطريق الى الحقيقة، واصراره على مقولة شميل: «الحقيقة أن تقال لا تعلم»

ولويس عوض مفكر يؤمن بالحرية، يعيشها، يعشقها، ومن أجلها فقط يمكنه أن يتنازل عن الكثير، حتى عن حريته الشخصية..

ولقد قدم لويس عوض للفكر المصرى جهداً رائعاً من أعمال ممتعة وعميقة فى آن واحد، واستطاع أن يفرض ظله ووجوده فى مناخ مناوى له لأسباب عدة، لكن الاصرار بل والعناد مستندين الى وسوخ فكرى عميق وقادر على تقديم الجديد والمزيد من الجديد، المستند الى دراسة جادة لتاريخ مصر وتاريخ الفكر فيها.. كل ذلك مكته من أن يفرض نفسه وأن يصعب ويحق وبلا أدنى مبالغة واحداً من ملاحم الفكر المصرى الاصيلة..

ولعلنا، وبرغم إعجابنا الشديد بالدكتور لويس عوض، قد اختلفنا معه لفترة أو لأخرى وفى موقف أو آخر. فلقد اختلفنا حول تقييمه لثورة يوليو وحول موقفه من كامب ديفيد، لكن هذا الاختلاف ليس فقط لم يفسد للود قضية، وإنما أيضاً لم يقلل من القيمة العالية لأفكار وكتابات واجتهادات لويس عوض ولم يقلل من قدره ومكانته على ساحة اليسار المصرى، ولا على ساحة المجتمع المصرى ككل.. أهلاً بلويس عوض على صفحات «أدب ونقد» وهى صفحات مهما استطالت فإنها لن تنفى لويس عوض حقه، ولن تستطيع التعبير عن مدى إعجابنا به وتقديرنا لجده الفكرى والفنى والأدبى والتاريخى.

هذا المنور المصري

فريدة النقاش

■ هذا عدد خاص آخر لعله سيكون أقرب الى قلوبنا جميعا من أى عدد آخر، لأننا فى ذروة التحضير له كنا نرتجف خوفا على الدكتور «لويس عوض» الذى دأبته أمراض كثيرة دفعة واحدة، وهى أمراض منعتنا حدثها من تنفيذ فكرة مشاعبة، مثلها مثل المثقف المشاغب الذى هو موضوع العدد، وهى الصفة التى يهواها أكثر من أى صفة أخرى، كما يقول فى حديثه لعالى شكرى.

كنا سنستخلص أسئلة محورية من مجمل الدراسات والقراءات التى يتضمنها هذا العدد من إسهامات الأساتذة والباحثين اللامعين ونضعها للنقاش على «مائدة مستديرة» مع الدكتور لويس عوض وننشر عليكم نتائجها، ومن بينها سؤال محورى كان وما يزال يؤرقنى حول سبل تطور عدد كبير من المثقفين المعاصرين كنت أأمل فى مسيرتهم الفكرية، وفى تقلباتهم المختلفة صعودا وهبوطا، وأتابع تعرجات أفكارهم فى ارتباطها بمواقفهم العملية، وخاصة هؤلاء الذين إختاروا فى بداية حياتهم المنهج الاشتراكى العلمى ثم هجروه لأسباب متباينة.

كانت ملاحظتى الأولية تدور حول أشكال التعصب الدينى التى لان بها هؤلاء المثقفون - وخاصة المسلمون منهم مثل طارق البشرى، ومحمد عماره وعادل حسين- باستثناء قلة ناقدة للفكر الاشتراكى العلمى لم تفعل ذلك...

كان نموذج لويس عوض هو أبرز الشماذج وزقربها رلى الفحص، ربما لأنه الأكثر إسهاما وشيوعا، والذى أتيت له فرص للتعبير على صفحات «الأهرام» أكثر من غيره، وطالما رأيت فيه نموذجا للمثقف الموسوعى الذى تلهمه نزعة قبطية زادها التعصب الاسلامى الشائع تزججا، وأخذت هذه النزعة تتخذ أشكالا أسطورية ورمزية متباينة، وتنعكس فى شكل إختيارات داعية أو لا داعية لنصوص يقوم الدكتور لويس بدراستها ونقدها.

لم أعالج هذا الميل الاسلامى أو القبطى أبدا باعتباره شيئا يعيب المثقف أو يخصه بشكل

ذاتى بل رأيت فيه دائما علامة من علامات أزمة الفكر فى ظل حصار متفاوت الحدة للحرريات، وفى ظنى أن هذا الحصار الذى إتخذ فى كثير من الأحيان أشكالا عنيفة وصلت لحد التعذيب والايداء البدنى فى السجون هو الذى أدى أولا الى هجرة المثقفين للمنهج الاشتراكي العلمى الذى يعلى من شأن الممارسة العملية للأفكار، وقد كانت الأخيرة هى موضوع الحصار والايداء..

لكننى كنت على يقين من أن الدكتور «لويس عوض» سوف بغضب غضبا شديدا، لأنه سبرى فى سؤالى إختزالا لمسيرة فكرية غنية وتطاولا من تلميذه على أسأذاها.. وأخذت أقلب السؤال خوفا.. ومع ذلك كنت أنوى أن أغضبه، لافحسب لكى أستفزه لشرح موقفه، وربما أيضا لكى أفتح بابا أظنه مايزال وغلقا أمام الدرس الموضوعى الشامل لتاريخ مصر القبطية الذى جرى إهماله رهلا جسيما، وهو الموضوع الذى سيقودنا الى سؤال جوهرى لا يقل زهمية عن هذه الجزئية وهو: أى التواريخ قد كتب حتى الآن كتابة موضوعية مستفيضة تكاملية وشاملة؟ وماذا يدرس التلاميذ بالضبط خاصة فى سنوات التشكيل الأولى فى المدارس الاعدادية والثانوية؟ ولماذا هذا التعقيم فى الاذاعة والتلفزيون والصحافة الشائعة على الثقافة القبطية والتاريخ القبطى وهما جزء لا يتجزأ من النسيج العام للثقافة الوطنية التى تجمدت أسسها فى الوجدان الشعبى؟

كنت أريد إذن السؤالى الاستفزازى حول المائدة التى لم تساعدنا الظروف على ترتيبها، أن أفتح بابا لنقاش أوسع، وكان هذا السؤال سيقودنا مرة أخرى إلى منهج «لويس عوض» فى كتابة تاريخ الفكر المصرى الحديث، وهو بحث عمره الرئيسى الذى إستفاد فيه من كل المناهج التى أخذ بها فى البدء ثم هجرها، وحيث عاونه دراسته الأكاديمية على حسن جمع المادة وتصنيفها وتحليلها، وأن كان قد إستقر فى خاتمة المطاف على المنهج الوضعى المفتوح زساسا على الخبرات لاولى جلد القوانين الفاعلة فى الطبيعة والمجتمع فى واقع تشكل هذه الخبرات وفى نتائجها.

إذن مفكر وضعى فودجى أرقه طموح قديم للتوفيق بين المادية والمثالية والارتفاع فوقها معا، مع ميل متزايد كلما تزايدت الاخفاقات نحو المثالية صاحبة تبسيط- فحل أحيانا- للمادية وهى طريقة مجربة لحماية النفس من آثار الخيبات الاجتماعية والوطنية والقومية، ومن البطش أحيانا، خاصة إذا كان لويس عوض نفسه قد جرب هذا البطش بصورة مختلفة: عنيفة من قبيل التعذيب فى السجن، وهادئة من قبيل الفصل من العمل والمنع من الكتابة عدة مرات، والحيلولة بينة وبين تلاميذه فى الجامعة فى واحدة من موجات التطهير المتلاحقة التى عرفتها الجامعات المصرية فى المهود المختلفة، والتى جسدت نوعية الحصار لحرية الفكر ومحاولة خنقه فى متابعة الأصلية بالجامعة

إن المفكرين الاضعيين على وختلاف مشاربهم وتوجهاتهم واسهاماتهم قد إشتكروا جميعا فى الاحتكام الخاص الى التجربة، وفى نفى أى روابط بين العالم الموضوعى وقوانين العلم، ومن ثم نفى انعكاس هذه الروابط فى النظريات العملية التى تصبح نتيجة لهذه النظرة محصلة للتجربة وحدها وفى كل ميدان أولا بأول. وبالتالى رفضوا فكرة القوانين العامة للتطور الاجتماعى وأصبحوا- جميعا بلا استثناء- انتقائيتين. ولعل هذا المنحى الوضعى يفسر لنا الميل القوي لدى أستاذنا لويس عوض للمقول بوجود مؤامرة ما أو أشياء مريبة هنا وهناك لأنها إستقصت على ماتقدمه- بصورة عامة- نتائج التجربة- والخبرات.

أذكر أنه حين إحتار فى تفسير الشجاعة الفاتكة للثنائى أحمد فؤاد نجم والشيخ امام عيسى فى الستينات، وخاصة بعد هزيمة يونين ١٩٦٧ حيث قدما حينئذ شعرا جديدا وغنا جديدا كشفت إيقاعاته عن الجذور التحيته للأزمة التى أنتجت الهزيمة، كما كشفت عن مكونات لثقافة

جديدة مقاومة تتطلع الى التجاوز وتفنى صباهاته وهى تخرج من رحم الساقط المتآكل. قال لى لويس عوض حينئذ رنهما يتحتمان بشجاعة «مربية»، وعبر عن رفض ونفور من التجربة كلها، ورفض بداية منطق الصراع الاجتماعى الذى ولدها. ولعله رفض أيضا بصورة لاداعية- الخلفية الشعبية الدينية للإيقاع الثورى فى عملها.

كذلك اتخذت معالجته حياة وفكر جمال الدين الأفغانى نفس المنحى الذى يميل الى التفسير بالتأخر، حتى أنه قرأ الوثائق البريطانية قراءة متعسفة ومتناقضة وعجز عن أن يرى فى تناقضات الأفغانى الذى دعا الى تجديد الاسلام ورفضه شأن المسلمين فى مواجهة الاحتلال الأجنبى لبلادهم الذى يحط من شأنهم ويضعهم لأشكال مختلفة من الاستبداد، عجز عن أن يرى فى هذه التناقضات أشكالا للتحايل السياسى لجأ إليها هو كما لجأ إليها غيره فى ظروف مختلفة دافعا عن مصالح عامة أو شخصية. وبدا الأمر فى معالجته لشخصية الأفغانى وفكرة كما لو أن الدعوة للأصلاح الدينى على زس عصريه وعقلانية والتي هى انجاز الأفغانى الرئيسى قد أصبحت فحسب صنعا للاستبداد العثمانى، ودعوة لبث الحياة فى الامبراطورية المتهالكة؛ دون النظر الى أثر الدعوة فى حياة هذه الشعوب التى كانت قد أخذت تستيقظ بعد سبات طويل لتجد نفسها فى مواجهة عنف الاستعمار وسطوته من جهة وعنفة الدولة العثمانية من جهة أخرى.

وقد ظل لويس عوض مشدودا الى نزعتيه القبطية اللاواعية.. نزعتيه الملاذ من الماركسية والتي اختلطت فى مراحل أخرى بنزعة «صومانية»، وعجز بسبب ذلك عن النظر بشكل موضوعى فى تراث الثقافة الاسلامية وتركه- كما لو يعتمد باستثناء كتابة عن أبى العلاء المهرى- الى اليونانيات، رغم أن هذا التراث هو الأساس الأول الذى تقوم عليه الثقافة المعاصرة للمنطقة والذى لايجوز للمفكر فى ضخامة لويس عوض أن يتجاهله بهذه الصورة.

إنها بعض تناقضات المفكر الكبير، الذى عانى- على قوله- «من البهلبة بطريقة أخرى هى التناقض- داخليا- بين العقاد وسلامة موسى وطه حسين، فقد تواجد الثلاثة معا، وقد أعطتهم بدرجة عالية من التقدير. هكذا وجدتنى حينما رومانسيا يترجم شيلى، وحينما عقلانيا ديكارتيا، وحينما ثالثا يساريا أوروبيا من القرن الماضى. ولكننى فى هذه الفترة لم أكن مطالبا بأية صيغة توفيقية بين الينابيع الثلاثة، إذ كنت لا أزال فى مرحلة التلقى..»

لقد بدأت الصيغة التوفيقية بعد ذلك، لكنها كانت واحدة من أكثر الصيغ التوفيقية التى عرفتها ساحة الفكر العربى الحديث تقدما، لأنها طلت مفتوحة دائما على حرية الفكر وإعمال العقل، والشغف بالبحث «حيث العمل العلمى كان وسيلتى اللاواعية للابتعاد عن السياسة..»

وإن شهادة الدكتوروة لطيفة الزيات المنشورة فى عددنا هذا، وهى تلميذة لويس عوض لتوضح لنا الأثر العميق لأستاذ له نزعتيه العقلانية التحريرية على جيل بكامله، ما إن انفتحت أمامه دروب الحرية رلا وكان يرمع فيها، وقد إختار عدد من التلاميذ النجباء المخلصين درب الماركسية ودفع ثمن اختياره برض، واجتهد على هذا الدرب رغم آراء أستاذه فى الماركسية بعد ذلك.

يقول لويس عوض «لكننى اكتشفت أننى كنت أرى الشباب تربية نظرية تقدمية..» لعل هذا العدد بمجلة سوف يبرز لنا- من أكثر من زاوية- تناقضات هذا المثقف الكبير، الذى يقدم بنفسه شهادة مفعمة بالحياة والمشاعر الجميلة عن واحد من زعماء الاشتراكية هو شهادى عطية الشافعى، التى التقى به واقفيا مرة على ظهر سفينة وهو عائد من البعثة، وقال عنه أنه انسان نبيل، ومرة أخرى وكان شهادى هاربا من ملاحقة الشرطة، ومرة ثالثة فى المعتقل الذى إستشهد فيه شهادى عطية تحت التعذيب وكان يؤيد السياسات الوطنية لجمال عبد الناصر، ومع ذلك كتب هذه الكلمات

فى روايته (العنقاء) عن المناضل الشيوعى الذى كان هو شخصيا قد إختبره كانسان من لحم ودم ومشاعر. كتب لويس عوض يقول:

«...إسم على أوراق، اله فى جهاز، معقد فى مجلس، رقم فى خليه، دون أن يكون الانسان اللحم...»

وسواء كانت هذه الرواية قد كتبت سنة ١٩٤٧ أو قبلها بقليل كما يقول لويس عوض، أو كتبت بعد خروجه عن المعتقل كما يرجع ابراهيم فتحى، فهى تحتوى على «شهادة» تجاها الحقيقة كثيرا قدمها مولفها ليس كواحدة من تفجراته الابداعية الكبيرة فى فترات الانكسار، وانما كبرهان على «تميزه» الخاص جدا عن الماركسيين وفقد لهم واختلافه عنهم الذى لم يكن يحتاج الى كل هذه الاسانيد.

ولعل هذه الفكرة الأخيرة تتضح بجملاء أكبر فى كتاباته عام ١٩٦١ عن عودة الرومانسية، تلك الكتابات التى جمعها تحت عنوان «الاشتراكية والأدب الاشتراكي» والتى ناقشها المفكر النائد حسين مروة مناقشة مستفيضة فى كتابه «دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعي» لينبئ أن مايناقشه لويس عوض لم يكن عودة للرومانسية ولكنها مجرد نصوص مفردة لا تشكل تيارا جديدا ويقول حسين مروة

«يبدو لنا، حتى الان من مناقشة تلك البدوات الرومانسية التى اعتمدها الدكتور عوض هى الحكم على الحياة الأدبية المصرية بأن حركة رومانسية تسرى فى زوالها الآن، ان القضية لا تخرج عن كونها رغبة ملحة عنده فى أن يرى تيار الواقعية قد ذهب الى غير رجعة، وفى أن يرى تيارا آخر يلاء الفراغ وقد احتار الرومانسية بالذات أن تكون هذا التيار الاخر... وهو.. لذلك يبدل هذا الجهد فى اثبات ما يأتى عليه الواقع أن يشبهه ولا بالمبالغة فى تحميل الظواهر السطحية ما لا تستطيع النهوض به...»

ويقول الدكتور عبد العظيم انيس «أما لويس عوض فلا ينبغي أن ننسى أنه كتب ماكتب بينما كان العديد من المبدعين والنقاد اليساريين المصريين فى معتقلات الرواحات والغيوم وزبر زعبل، وأن هذه الحقيقة المؤقته، وما قلته من أزمة الديمقراطية السياسية فى مصر آنذاك قد ألفت بظلمها على الأدباء والفنانين الذين كانوا خارج المعتقلات. فالانصراف الى نشر قصائد الغزل لصالح عبد الصبور، وماسمى بالجيشان الرومانى عند نجيب محفوظ، ونشر مجموعة أوراق قديمة ليوسف الشارونى بعنوان «المساء الأخير»، لم يكن إلا رد فعل طبيعيا لأزمة المثقفين فى إطار أزمة الديمقراطية السياسية إبان العهد الناصرى فى أوائل الستينات فى زقت ازدحمت فيه المعتقلات الناصرية بالفنانين والأدباء، وسيطر الشك على نفوس الكثيرين منهم من الطلقاء لويس عوض نفسه أحد الذين أصابهم رذاذ الاعتقال إذ نفى أكثر من عامين فى معتقل الغيوم وأبو زعبل وعانى فى المعتقل الأخير بالذات وعندما زفرج عنه فى منتصف عام ١٩٦١ وعاد للكتابة، عاد وفى نفسه مرارة شديدة وحرص فى نفس الوقت على أن يميز نفسه عن موقف الاشتراكيين الماركسيين...»

هكذا يحلل الدكتور عبد العظيم انيس فى ضوء الوقائع الفعلية والموقف السياسى المحدد دعوة لويس عوض فى الستينات لعودة الرومانسية، وهو التحليل الذى يصلح أساسا متبنا لكل النقد الذى قدمه لويس عوض للماركسية والمدرسة الواقعية، وبلا لتزام السياسى للفنان والأديب فى مواقع التقدم والاشتراكية وتحليله الشامل لموقف «أراجون» بعد ذلك فى سلسلة مقالات فى «الاهرام» وهو الشاعر الذى قدم يرهانا ذكيا (أبى لويس عوض أن يراه) على أن التزام الفنان

والشاعر يمكن أن يكون، وقد كان بالفعل، دافعا أضافيا للشاعر أو الفنان يحفزهُ على ارتياد عوالم جديدة وتطوير أدواته بما لا يقاس كما فعل كل من أراجون نفسه. وناظم حكمت ووكسيم جوركي. وبرتولد بريخت وبابلونير نيرودا وجورج أمادو وفتانون كبار آخرون على إمتداد المعمورة. بل هو ماتفعله الآن أجيال جديدة من الكتاب والشعراء المصريين والعرب الذين يصعب أن نكتشف إضافات حقيقية في ميادين الإبداع الزدبي خارج ما ينتجونه، رغم تشوه مفهوم الالتزام والاساءات البالغة اليه، ورغم ما يحدث في العالم الاشتراكي والتفسيرات الشامتة له.

لقد طابق لويس عوض الناقد بين مفهوم الالتزام كاختيار حر وكأفق للحرية وبين العمل السياسي اليومي المباشر، وإنطلق ضمنا من فكرة الحيادية التي أسماها «موضوعية». وهي الحيادية القريبة جدا من أسس الفلسفة الوضعية التي يتأسس عليها عالمه، وبدلا من أن يتناول لويس عوض زعماء هؤلاء المبدعين البدء من الصفحات المخصصة له في أوسع الصحف انتشار انخرط في كتابة سلسلة مقالات عن «الادارة» وتاريخها في سنوات الانحدار والهزيمة التي قال إنها حلت بنا بسبب التخلف الحضاري وفسرها على هذا النحو طبقا لمنهج واختياره. وبطبيعة الحال سيكون شيئا محرجا، وربما «قريبا» على حد تعبيره- أن يذهب اليه الطلاب الثانويون في مكتبته بالأهرام ليقولوا له: لقد انتصرت دولة متخلفة حضاريا مثلنا هي قيتنام، انتصرت على أعلى قوة أمبريالية في عصرنا هي الولايات المتحدة الأمريكية، بما يعني أن الأمر يتعلق أساسا بطبيعة التحالف الاجتماعي الحاكم واختياراته السياسية.

هل كانت مصادفة خالصة أن تتميز إسهامات المفكر الكبير في السنوات الأخيرة بطابع نقلي مباشر؟ إذ دُرب على القيام برحلة سنوية لأوروبا وأمريكا ليعود بعد ما يلخص مجموعة من المسرحيات أو الروايات التي شاهدها وقرأها، دون أن يخوض جدليا وهو القادر المتمكن في القضايا الفعلية التي تواجه السياسة والثقافة العربية في أوضاع التبعية الجديدة.

وقد إنطوى هذا النشاط على رقرار ضمنى بصحة الفكرة المركزية الأوروبية التي لم يبتعد عنها مفكرو التنوير والنهضة الأوائل وفي الجيلين السابقين الا بقدر اقترابهم الجدي من الثقافة العربية الإسلامية وتراثها الغني، وكان كل من البعد والقرب نقايا.

ولعل هذا الابتعاد مرة أخرى يكون سببا رئيسيا من أسباب المآزق الذي وقع فيه مفكرنا الكبير، إضافة الى نزعة التوفيقية الانتقائية وميله التجريبي الغلاب الذي علمه أن يتجنب ، في السياسة كما في الثقافة، مناطق الزلغام الحقيقية.

هل يقلل هذا من شأنه- أو يقلص من حدود دوره الكبير في حياتنا... كلا، إن شأنه يظل كبيرا ودوره أكبر بدرجة نشعر معها بالامتنان لأنه بيننا ولأن إسهاماته لاغنى عنه.

لويس عوض مثقف موسوعي كبير جسد في حياته وفكره، في إبداعه ونقده وكتاباته التاريخية وممارساته السياسية كل تناقضات المفكر البورجوازي المستنير وتقلباته.

ونحن نخضع به على هذا الأساس ونقيم إسهامه الفني كواحد من فنان التنوير من هذا المنطلق، دافعا عن العقل والحرية، وروح البحث الدؤوب والاجتهاد المثابر.

شفاه الله وأمد في عمره في المعارك المقبلة لمواصلة التنوير ابتغاء التغيير من أجل التحرير ومن أجل عالم جديد ترتفع فيه رايات الحرية والعدل والاشتراكية.

خدمة وصيرون عامما من التأسيس الثقافي

لويس عوض: الذي بيننا

مقالات: عبد المنعم تليمة/ ابراهيم فتحي/

سيد البحرأوى/ رفعت سلام/ سامح مهران



حوار: غالى شكرى . شهادات: لطفى واكد

شكرى عياد / مصطفى صفوان/ لطيفة الزيات

عبد البعظيم انيس/ على الألفى.

تحقيق: عبد الرحيم على

تصور التاريخ الأدبي فى كتابات لويس عوض

د. عبد المنعم تليمة

■ يقف لويس عوض (١٩١٥-)، منذ عشرات السنين، فى صفوف رواد النهضة العربية الحديثة، ولهذه النهضة- فى القرنين الماضى والحالى - غايات أربع تبذت فى أعمال الشعراء والكتاب والفنانين والمفكرين وفى برامج الأحزاب السياسية والجماعات الإصلاحية والحركات الشعبية وحركات التحرير، وهذه الغايات الأربع هى: تحرير الوطن وتجديد المجتمع، وتقليل الفكر وتوحيد الأمة..

وعلى الرغم من أن ألوية هذه النهضة قد حملتها- ولانزال- أربعة أجيال من الرواد، فإن هذه الاجيال وإن تكن متعاقبة زمنياً إلا أنها تكاد تكون متزامنة متعاصرة لأن الغايات الأربع- أو واحدة منها- لم تتحقق فظلت محاور التفكير الأداء لدى كل جيل هى ذاتها لدى الجيل الذى سبقه ولدى الجيل الذى تلاه، ويحتل لويس عوض موضعه فى صفوف الجيل الرائد الثالث. ومن حقائق النهضة عامة- أية نهضة لأمة أمة- أنها لاتعترف فى بواكيرها الأولى التخصص، وإنما تعرف فى روادها الموسوعية، فيكون هؤلاء الرواد من متعدد العطاءات والقدرات والمواهب، فترى فى إهاب الواحد منهم عالماً وفناناً ومفكراً أو ترى فى إهابه رجل الفكر والعمل، أو ترى فى إهابه المعلم والناقد والمبدع، والشأن فى النهضة العربية الحديثة كغيرها من النهضة، إذ يندر أن تقع على واحد من الرواد لم يضرب بسهام فى ميادين العمل العام وفى قضايا التطور الاجتماعى والتربوى والثقافى، وفى مجالات الإبداع العلمى والفكرى والفنى والأدبى. ومن هاهنا يصعب رد إنتاج لويس عوض الى حقل بذاته من حقول الكتابة والإبداع الثقافى والفكرى. فهو من الأعلام المقدمين فى حقل الأدب، بيد أنه على أرض هذا الحقل نفسه متعدد العطاءات والمواهب والنتائج، إذ هو فى الدرس الأدبى من الراسخين فى النقد الأدبى والتاريخ الأدبى المقارن والترجمة الأدبية، وهو فى الإبداع الأدبى من كتاب الرواية والمسرحية والترجمة الذاتية والشعر، وهو من الأعلام المقدمين فى حقل الفكر والثقافة، إذ هو فى التوجيه الثقافى من المقومين

والمخططين في الثقافة والتعليم والبحث، وهو في التوجيه الفكري من العارفين والمعرفين بالعقائد والمذاهب والمناهج والنظريات ومن المنازليين المكاسرين في معاركها وقضاياها.

ونحن هنا بصدد معالجة موضوع مخصوص في كتابات لويس عوض وهو تصوره لتاريخ الأدب من جهة العوامل الفاعلة في تكوينه وتطوره، ومن ثمة تصوره لتاريخ الأدب العربي من هذه الجهة ذاتها. والموضوع شائك عريض، ولذا فإن معالجتنا له هنا إنما تقف عند المداخل الممهدة لدرسه. وأولاً مدخل من هذه المداخل هو تصور (الأدب) ذاته، ليس من جهة النظر الفلسفي والجمالي فالمقام لا يتسع لمثل هذا البحث، وإنما من جهة (المفهوم) و (المصطلح). ولقد صدر رواد الفكر الأدبي والتقدمي في تاريخنا الحديث - ولا يزالون - عما نسميه (الفروض الحديثة) في تصور الأدب وفي تأسيس طرائق تاريخه والتعامل مع نصوصه. ونعني بالفروض الحديثة تلك المبادئ العامة التي أصلها مفكرو القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (قرنى التاريخ) في أوروبا، ومدار هذه الفروض أن لكل شئ - من الأحياء والابداعات - (تاريخاً)، وأن وراء هذا التاريخ عوامل فاعلة، وقدم كل تيار فكري - في حقل الأدب - عاملاً رآه يتصدر غيره من العوامل، فقدم فريق (الحياة الانسانية) وقدم ثان (البيئة) وقدم ثالث (المجتمع)، وقدم رابع (العصر) وقدم خامس (شخصية المبدع) .. الخ. ويقع الراسد على كل هذه المقولات في فكرنا الأدبي الحديث يتفاوت في قوة العبارة عن هذه المقولة أو تلك بين هذا الرائد أو ذاك، ويتفاوت في صدارة كل مقولة بين طور وآخر من أطوار النهضة. كذلك فإن هذا الراسد يمكن أن يقع على غلبة مقولة (العصر) في كتابات طه حسين، وغلبة مقولة (الشخصية) في كتابات عباس محمود العقاد، وغلبة مقولة (البيئة) في كتابات أمين الخولي، وغلبة مقولة (المجتمع) في كتابات محمد مندور الأخيرة. ولن يجد هذا الراسد كل ذلك في صورة نقية في كتابات هؤلاء الأعلام، وإنما نتحدث عن الغالب في تصور كل منهم وفي تصورات تلاميذهم ومن أخذوا عنهم ونهجوا نهجهم.

واتسعت كتابات لويس عوض لهذه المقولات كلها، يبيد أن مقولة (الفكر) غلبت عليها فهو يفتش دائماً عن الأسس العقيدية والفلسفية والدينية والمذهبية لتفسيرات التاريخية والاجتماعية والثقافية وهو يفتش دائماً عن المعطى الفكري في النص الأدبي لما يتصدى للنصوص مقوماً وناقداً. وهو لا ينص على أنه يعتمد (الفكر) قاعدة للتاريخ الأدبي والأدب المقارن والنقد، وإنما أعماله ذاتها تشير الى ذلك إشارة بيّنة وتدل على ذلك دلالة مبنية. وكانت كتابات لويس عوض المبكرة - في الأربعينات - تميل الى اصطناع الفكر المادي في تفسير تطور المجتمعات ثم مالت كتاباته بعد ذلك الى تراث جمهور الاشتراكيين والاجتماعيين الاصلاحيين والديمقراطيين من رجال النهضة الأوروبية ومفكرى ثورات الطبقة الوسطى بأوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. من هنا اختار مصطلح (الحياة) - الأدب في سبيل الحياة - ليقرن تصوره للأدب به. وهو مصطلح عريض يسهح حياة جماعة بشرية يعينها ويتسع بها الى الحياة البشرية كلها، وما دام مصطلحه يعدد ب (الفكر) أساساً للتطور التاريخي ومعطى للنص الأدبي، فإنه - هذا المصطلح - يفضي الى طريق الإبهام. ويشعر لويس عوض بغموض المصطلح فيمضى الى تفسيره: كنت دائماً أفضل فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع، لا لأني أستهيئ بالمجتمع أو ألتمس التعمية في شئ مجرد هو الحياة، ولكن لأن الحياة شئ أعم من المجتمع وشامل له، فالحياة تشمل المجتمع والفرد جميعاً وليس من الخير أن تطرح الفرد من حسابنا في أي فلسفة اجتماعية تقسمها بالعمل أو بالفكر، وإنما الخير كل الخير أن نعتز بالفكر ونضعه في مكانه الطبيعي من إطار المجتمع العظيم بحيث لا يخرج الفرد بفرديته خروج الجزء على الكل ويشط عن مجاله الشرعي فيخرب

ومن الأفضل أن يقال الأدب أو الفن أو العلم أو الثقافة للحياة لا للمجتمع، لأن المجتمع يفهم عادة على أنه جسم ذو كيان مادي محسوس وعلاقات مادية محسوسة وقيم مادية محسوسة أو نابعة من المادة، أما الحياة فهي الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف، وأخيراً فمن الأفضل أن نتحدث عن الأدب والفن والعلم والثقافة للحياة لا للمجتمع لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان، أما الحياة فهي بغير حدود وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل وهي تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع، أي تشمل المجتمع القومي خاصة والمجتمع الانساني بوجه عام. بهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة قومية ودعوة انسانية معاً، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الانسانية. وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة مادية ودعوة روحية معاً لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة المادية ووظيفة للحياة الروحية وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معاً، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد (٣). وينص لويس عوض في مواضع كثيرة من كتاباته على أن سبيله هو الربط الدائم بين الأدب أو الفن أو الفكر وبين المجتمع الذي أنتجه، ولا يفهم المجتمع بالمعنى المطلق الضيق، وإنما يفهمه بأوسع معانيه حيث تتعاقب روح العصر كله وروح الانسانية جمعاء بروح المجتمع المعين المحدود بحدود الزمان والمكان. وبهذه كذلك في مواضع كثيرة من كتاباته الى أن (الحياة) لديه تطابق (الانسانية)، ولذا يستوى أن تقول (الأدب للحياة) أو (الأدب للانسانية)، وينبه الى أنه يعنى إنسانية جوهرية ولا يعنى إنسانية دائمة، ينبه الى هذا حتى لا ينتقل ما يعنيه من خرافة النسبية الى خرافة المطلقات (٤). وبطبيعة الحال فإن هذه النزعة الانسانية تفضي بصاحبها عندما يصطدم بالصراعات والتناقضات في الفكر والمجتمع الى أن يلتبس ما هو إنساني مشترك، وفي هذه الحالة فإن لكل مدرسة من مدارس الفكر والفن والأدب وجهاً خلاقاً يضيف الى التراث العظيم. وهذا الوجه الخلاق هو نقد الحياة. إن في المثالية قوة هي نقد المادية وفي المادية قوة هي نقد المثالية، وفي الفردية قوة هي نقد الجماعية وفي الجماعية قوة هي نقد الفردية وفي الشكل قوة هي التحذير من خطر المضمون وفي المضمون قوة هي التحذير من خطر الشكل، إن الخطأ الأكبر في مذاهب الفكر والفن والأدب يكمن في كل فصل بين الذات والموضوع وفي كل صدع بين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون. إن الفكر والفن والأدب وكل ما في الحياة يبلغ قمته كلما تجملت الوحدة التامة بين هذه الأشياء كلها، فلا تعود تميز في شيء أو في فعل فارقاً بين ما هو مثال وما هو مادة، هذا الكمال الفكري أو الفني أو الأدبي الذي يحير أذهان النقاد لتفسير له إلا هذا التطابق التام بين هذه النقاظ. وعندما تقترب الانسانية من حالة الوحدة والانسجام لن يبقى من الفكر أو الفن أو الأدب ما هو أرسقراطي أو بورجوازي أو بروتيتاري ولكن يبقى شيء واحد هو ما هو إنساني، وقد تكون هذه الصياغة لأعقد المشكلات الفلسفية والنظرية والجمالية عامة وتوفيقية، بيد أنها قد ساعدت صاحبها على صياغة فكرية و (عملية) أخرى، عندما طلب (٦) إلى المجتمع حديث أن يتسع لكافة الاجتهادات والمدارس والابداعات، فقد قرن هنا بين الحداثة والعصرية من ناحية وحرية التفكير والتعبير وتعدد مدارسها واتجاهاتها من ناحية ثانية. فعنده أن لا مناص من أن يتسع المجتمع الحديث إما كان نظامه لكل متناقضات الحياة سواء في الفكر أو في الفن أو الأدب أو في أي أسلوب جديد من أساليب الحياة. والمجتمع لن يستطيع ذلك إلا اذا اعترف بأن خصوصية الحياة من تناقضها وأن

الانسجام الأعلى القائم على تعدد الأصوات وذويانها في تشيد هارموني فني أرقى من الوحدة الفقيرة القائمة على الصوت المنفرد. فشرط حداثة المجتمع وعصريته- إذن- أن يحتضن كل ابداع فكري أو علمي أو فني، وأن يجعل من صراع المدارس والاتجاهات مضمراً يتندمج في الخير الأعلى وتذوب فيه المتناقضات.

والمدخل الثاني الى تصور التاريخ الأدبي في كتابات لويس عوض، هو- إلى جانب تصور الأدب- تصور التاريخ ذاته. والامر هنا لا يقل صعوبة عن سالفه، بل تستحيل معالجته بغير دقائق فلسفية وعلمية ليس مجالها بحث قهيدى. بيد أن شيئاً من الصعوبة يهون إذا وقعنا على خط مطرد في كتابات لويس عوض يقرن أبداً بين التاريخ الأدبي ومبدأ التأثر والتأثير المعتمد لدى فريق عريض من أصحاب الدرس الأدبي وبخاصة من أصحاب تاريخ الأدب والأدب المقارن. ولويس عوض- كما رأينا فيما سلف- من أخلاق المفكرين والدارسين (التاريخيين) الذين نضجت أنظارهم في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر : أسس هؤلاء نهجاً في التاريخ الأدبي يعتمد مفهومات المجتمع والعصر والبيئة وشخصية الفنان والهوية القومية والمشارك الاتساقى.. الخ، كما أسسوا نهجاً في النقد الأدبي يعتمد مبادئ النقد التاريخي والفيلولوجي وتاريخ الأفكار والصلات وماسموه (الخلفيات التاريخية) للنصوص.. الخ، ثم أسسوا - من نهجى التاريخ الأدبي والنقد الأدبي- علماً جديداً قائماً برأسه هو علم الأدب المقارن، مداره لديهم درس الصلات الأدبية التاريخية. فكان من الدراسات الأدبية المقارنة ما يعنى بتحقيق صلة تاريخية بين أدبين أو أكثر وما يتصل بهذا التحقيق من الكشف عن الوسائط والصادر وصور التأثر والتأثير.. الخ، وهنا كان هذا الضرب من الدرس الأدبي المقارن يجنح الى اصطناع طرائق مؤرخى الأدب. وكان من هذه الدراسات الأدبية المقارنة ما يعنى بالتشكيلات الجمالية في نصوص من أدبين أو أكثر- وما يتصل بهذا من الكشف عن النماذج والأنماط والأصول العامة للرمز والاستعارة.. الخ، وهنا كان هذا الضرب من الدرس الأدبي المقارن يجنح الى اصطناع طرائق نقاد الأدب في صناعتهم. وقد صبت تلك الخطوات المبكرة للدرس الأدبي المقارن في مجريين كبيرين تطوراً في صورة مدرستين. عتيت الأولى- سماها الدارسون: المدرسة الفرنسية- ب (التأثير) وما يلحق به مما وصفناه من آفاق التاريخ الأدبي وطرائق أصحابه. وأثمرت جهود أصحاب هذه المدرسة ثمرات ذات طوابع (تاريخية) جزئية، مدارها على بيان صلات الكتاب والشعراء الأجاد بأدب غير أدبهم القومى، أو بيان مسار كتاب يعينه إلى أدب أو أداب أخرى، أو تحقيق تاريخ الصلات الثقافية عامة والأدبية خاصة بين أمتين أو أكثر. ولا يزال صوت هذه المدرسة جهوري. وليس يعنينا الآن- إنما يعنينا في موضع تال- ما يوجه الى هذه المدرسة من نقادات هامة، وليس يعنينا الآن كذلك المدرسة الثانية ولا الاتجاهات الجديدة التى هزت الأسس النظرية والمعرفية والمنهجية جميعاً، يعنينا الآن فحسب أن المدرسة الأولى قد غلب عليها تاريخ الأدب بالتصور الذى سلف عند (التاريخيين) وأنها قرنت عملها بمفهوم ملازم هو مفهوم التأثر والتأثير، ويعنينا أيضاً أن لويس عوض من أخلاف هذه المدرسة ومن أعلامها المتقدمين في الثقافة العربية الراهنة.

إن عماد تاريخ الأدب لدى لويس عوض إنما هو الدرس المقارن، وعماد هذا الدرس المقارن في كتاباته إنما هو التأثر والتأثير. فالأدب المقارن- إذن- مثل فقه اللغة المقارن والأساطير المقارنة والفلسفة المقارنة، هو إحدى الأدوات الهامة التى يقوم بها تراث الأمة الأدبي وتعرف بها وشائجه مع مجاروه وما سلفه وما خلفه من أداب، وبهذا يوضع تراث الأمة الأدبي في سياق الأدب

الإنسانى. وأول أصل من أصول كل دراسة أدبية مقارنة- كما يقول لويس عوض- هو البحث عن الجذور المشتركة وعناصر التأثير والتأثير. بهذه الدراسة المقارنة وحدها نستطيع أن نعرف من أخذ ومن أخذ ومن أعطى ولمن أعطى ، وما مجال الابتكار الفنى وما التراث المملوك على المشاع بين بنى الإنسان . والفكر كالأبداع فى هذا الشأن ، فمن الأهمية بمكان عظيم أن تكون فكرة واضحة عن ثقافة كل مفكر قبل أن نتحدث عن فكره وفلسفته ، وأن نحيط بمصادر علمه وفكره لنقف على مدى إستيعابه لتراث أسلافه ومعاصريه ، ولنقف على مدى تجديده لهذا التراث وإضافته إليه.

وبدى أن ينتهى هذا النهج بتحديد مفهومات فى التاريخ الأدبى لصيقة بمبدأ التأثير والتأثر وأهم هذه المفهومات هى : المحلية والقومية والانسانية. وفى هذا الصدد نقتع فى كتابات لويس عوض على هذه (٧) التحديدات.

أولاً: إن الدعوة الى الاكتفاء الذاتى فى كل ما يتصل بالثقافة القومية وبالروح القومية تقوم على افتراضين خاطئين. أحدهما أن الثقافة القومية أو الروح القومية عنصر إلهى مفروس فى جيلة الشعوب وليس حصيلة أخذ وعطاء . على مدى التاريخ يتداخل الحضارات ، فهذا أو ذلك كم ثابت أودع فىنا بالوحى الإلهى ويجبر البيئة من قديم الزمن فهو غير خاضع لزيادة ولا نقصان ولا لتطور ولا لتغير ولا لتلقيح . وأخطر ما فى هذا الافتراض هو (عزل) كافة ما نسميه (القيم) القومية ثقافية كانت أوروحيّة عن القيم الانسانية. أما الافتراض الخاطى الثانى فهو أن (القيم) القومية ، وتدخل فيها الحساسيات القومية ، قيم وحساسيات (مقدسة) لا ينبغى المساس بها لأنها بلغت حد الكمال فى كل وجه. وهذا الرفض لكل قيم أو حساسيات أو مناهج فى التفكير أو الشعور أو السلوك تأتينا نتيجة احتكاكنا بالحضارات الأخرى هو موقف كان مفهوماً فى الماضى لأنه تعبير طبيعى عن ميكانيزم الدفاع عن النفس بالتقوقع إزاء كل أجسام أو أفكار غريبة ، نتيجة لا نتكاسنا الحضارى والسياسى قروناً طوياً ، فهو من قبيل المحافظة على النفس من كل عدوان خارجى على شخصيتنا وقيمتنا بغض النظر عن المقارنات والمفاضلات ، أما الان فلا بد من أن نتخلص من رواسب هذا الجزء من (الغير) ومن عقد الخوف على شخصيتنا وقيمتنا لمجرد احتكاكنا عقلياً وروحياً بغيرنا من الشعوب.

ثانياً: أن ربط مبدأ الاستفادة من الثقافات الأجنبية دائماً بفكرة صيانة ثقافتنا القومية وروحنا القومية ، فيه إقحام للشخصية القومية حيث لا محل لأقحامها . والمتتبع لحركة التبادل الفنى والأدبى والفكرى بين مختلف شعوب العالم يعرف أن الحياة الأدبية والفنية والفكرية فى إنجلترا وأمريكا وفرنسا إلخ ، قائمة على تبادل الخبرات تبادلاً دائماً وعلى أوسع نطاق ممكن . والا طلاع أولاً بأول على مالى الغير من قيم جديدة أو قيم إيجابية بكافة الوسائل الممكنة كتنظيم المؤتمرات الدولية وهجرة الأدياء والفنانين والمفكرين هجرة موسمية لا تنقطع وتنظيم حركات الترجمة والتبادل الثقافى وتبادل المعارض والمتاحف المتنقلة إلخ . ومع ذلك لم نسمع أحداً فى لندن أو باريس أو نيويورك اشتكى من هذا الغزو المستمر العنيف الذى قد يبليل القيم القومية أو يزعمها أو يستأصلها ليحل محلها ما هو أصلح للبقاء . لأن أصحاب هذه الحضارات يسمون الأشياء بأسمائها ، ولا يفزعون كل لحظة الى أرواح الآباء والأجداد ليؤلبوا الأبناء على كل جديد . ولقد يقف بعضهم موقف الناقد الضارى من جديد التجارب والقيم ويكافحون بالرأى الموضوعى لدرسها أو للحد من تغفلها ، ولكنهم لا يطالبون بأغلاق النوافذ على الفن والأدب والفكر وإحصاء أبواب البلاد فى وجه الفنانين والأدياء والمفكرين.

ثالثاً: إن الفصل الثام بين عالم القيم وعالم التكنولوجيا غير قائم على أساس، بل إنه من رواسب منهج العصور الوسطى في التفكير الذي لم نستطع أن نتخلص منه تماماً في حضارتنا الحديثة. وهو المسئول إلى حد بعيد عن كثير من الشلل الذي يصيب حياتنا الثقافية فنية كانت أو أدبية أو فكرية لأنه يفرض طلاقاً باتناً بين للروح والمادة وبين المعرفة والحياة وبين الخبرة العملية والقيم.

رابعاً: أن الأدب العالمي ليس رهين المحسنيين من الزمان والمكان مهما حمل سمات عصره وببشته. إن (ماكبت) و (هاملت) و (أندروماك) و (بيت الدمية) و (بستان الكرز) وغيرها من الروائع مهما كانت بعض سماتها إنجليزية أو فرنسية أو نرويجية أو روسية ومهما حملت عبء عصرها فإن خلودها آت من أنها تهز قلب الإنسان وعقله في لندن وباريس واستوكهولم وموسكو والقاهرة على حد سواء. إن جوهر القومية لا يتنافى مع جوهر الانسانية لأن الخصائص القومية الحقيقية لا تقنع فهم المصل الفني أو الأدبي أو الفكري في كل زمان ومكان وحيثما وجد بنو الإنسان. ونحن حين نرى خصائص قومية جرمانية في رسائل مارتن لوتر وفي فلسفة هيجل وفي شعر جوته وفي موسيقى فاجز وفي فكر شبنجلر لا نجد أي تعارض بين هذه الخصائص القومية المشتركة التي تعبر عن الروح الجرمانية بكل ما في الكلمة من معنى وبين مشاركة هؤلاء جميعاً في التراث الإنساني العظيم.

لم يشك في نوبس عوض كثيراً بالأدب العربي القديم، وذلك بحكم اختصاصه الأكاديمي في الآداب الأوروبية، وبحكم انصراف جل جهده إلى المقال الثقافي والنقدي. وعلى الرغم من الحقيقة السالفة فإن للرجل (تصوراً) لتاريخ الأدب العربي القديم، يتهدى في معالجاته النقدية والتقويمية لنتائج الأدب العربي الحديث. فلا ريب في أن التصدي لدرس الأدب العربي الحديث وتقويمه ونقده، ليس يجدي إن لم ينهض على تصور معرفي وجمالي لحقائق الأدب العربي القديم. فالأدب العربي يختلف من الآداب الأخرى التي ينقطع حديثها عن قديمها انقطاعاً باتناً، إذ الأدب العربي يتواصل تاريخه منذ سبعة عشر قرناً متراوفاً بين صعود وخمود ونهوض، فهو بهذا أطول الآداب الحية عمراً. كذلك يتأسس الأدب العربي الحديث على الأدب العربي القديم من جهة ثانية تؤكد الاستمرارية والتواصل، ذلك أن أدبنا الحديث يتطور تاريخياً معكوماً - من زاوية التقاليد الفنية والتشكيلات والأبنية الجمالية - بحقيقتين كبيرين: الأولى (تجديد الأصل) وهو الشعر. والثانية (تأصيل الجديد) وهو الأنواع الأدبية المستحدثة، الرواية والقصة القصيرة والمسرحية شعرية ونثرية والترجمة الذاتية. الخ. من هاهنا كان تاريخ الأدب العربي - قديمه وحديثه - واحداً، مع الاعتدال بأن لهذا التاريخ الأدبي مراحلها المتمايزة وفق العوامل الاجتماعية والتاريخية الفاعلة في كل مرحلة، ووفق التطور المعرفي والتشكيلي في كل منها. ومع أن هذه قضية عريضة شائكة، فإننا قد عرضنا لحظها العام بمناسبة قولنا إن نوبس عوض لم يشتغل كثيراً بالأدب العربي القديم، وإن يكن له تصور عن تاريخ ذلك الأدب. ولن نقف هاهنا عند تجليات هذا التصور في معالجات نوبس عوض للنتاج الأدبي العربي الحديث، لأن المقام هنا لا يتحمل مثل هذا البحث، إنما نقف عند دراساته القليلة في موضوعات من الأدب العربي القديم تفي ببيان تصوره.

ومن دراسات نوبس عوض القليلة في الأدب العربي القديم، دراسته عن رسالة أبي العلاء (أ)، ولقد أثارت هذه الدراسة - وقت نشرها في الستينات - حركة عاتية من ضروب النقد العلمي المسئول ومن ضروب النقد الجارح الجامع، على سواء. وليس تعنيننا هاهنا المسائل (الفقهية) المتصلة بتحقيق الأصول التاريخية أو بتأويل النصوص شعرية ونثرية، وإنما يعنيننا من

هذه الدراسة مانحن بصدده من بيان تصور لويس عوض للتاريخ الزديبي. وهو يصدر هذه الدراسة باحترازات جمّة، ويتحرج فيرجع أحكامه ونتائج، بيد أنه يخوض في ذات الوقت بعموراً عميقة من القضايا والمشكلات تتصل اتصالاً حميماً بطرائق التاريخ الأدبي وأصول الدرس الأدبي المقارن، بل وتتصل اتصالاً حميماً بمسالك التداخل الحضاري والمذاهب والعقائد وفلسفة التاريخ. وعندنا أن لويس عوض- في جل دراساته وفي هذه الدراسة بالذات- كان من أقوى المؤمنين- بعد طه حسين- بدراسة الأدب العربي دراسة مقارنة، إعتداداً بحقائق التاريخ الأدبي نفسه، وهي الحقائق التي تجعل الأدب العربي- مكاناً وزماناً- متلقياً لأدب الحضارات القديمة، موصلاً مؤثراً في آداب الحضارات الوسيطة. ولقد كان هذا سبيل طه حسين الذي فتح الباب عريضاً للدرس الأدبي المقارن، وكان من خطواته المبكرة أن جعل الأدب العربي في المرتبة الثانية بين الآداب القديمة الخمسة الكبرى، وهي الادب اليوناني والأدب العربي والأدب اللاتيني والأدب الفارسي والأدب الهندي (٩) ويمضي لويس عوض الى مدى بعيد في معالجة قضايا نظرية وفلسفية شائكة، وعلى الرغم من تخرجه وميله الى الترجيع مرات عديدة في مواضع كثيرة، فإنه قطع في بعض هذه القضايا قطعاً يحتاج الى المراجعة والتدقيق. وكان يعلم أنه لا يدرس موضوعاً قائماً برأسه متزلاً، وإنما يتصور نهجاً لمعالجة التراث في أسسه المعرفية والفلسفية والجمالية، ولذلك نراه ينص على ضرورة إصطناع المنهج (العقلي) لمواجهة أصحاب المنهج (النقلي) من المحافظين والسلفيين. إنه يرى (١٠) أن أعمال العقل مصدر إزعاج للمحافظين من الأدباء والعلماء لأن معناه فتح باب الاجتهاد من جديد في دراسة التراث، وهو ما لا يطيقة المحافظون لأنه قمين بأن يخلخل كثيراً من الآراء والمعتقدات الخاطئة الثابتة عن التراث، وهم- المحافظون والسلفيون- ينسون أن الازدهار الأكبر في الفكر العربي إنما اقترن بفتح باب الاجتهاد على مصراعيه أيام مجد العرب في الدولة العربية الكبرى خلال القرون الأربعة الأولى للهجرة، وأن انتكاسة العرب بعد الدولة العباسية الثانية لم تقتصر بتفكيكهم السياسي فحسب بل اقتترنت أيضاً باغلاق باب الاجتهاد منذ ال السلطان الى المماليك والأتراك، لارب بسبب هذا الضعف السياسي ذاته؛ فالضعيف- في ميكانيكية الدفاع عن النفس- وحده هو الذي يخشى الفكر الحر والبحث الحر ويرتعد أمام العلم والعقل والتجديد بوثرات الخلق وبالرؤية الرحبية الافاق. والضعيف وحده- في جزعه على ذاته- هو الذي يخشى محاكمة النفس ومواجهة النفس وتقد النفس وإحصاء ما يملك حقاً من عدة وعائد، ويؤثر أن يعيش في عالم من أوهام الكمال وأكاذيب الفردانية الماثورة. وسبيل لويس عوض- إذن- في منازلة العلماء المحافظين، هو فتح باب الاجتهاد في درس التراث العربي. ولا ينصرف الاجتهاد عنده الى الكشف عن الأسس التاريخية الاجتماعية الفاعلة في تطور الثقافة العربية عامة والأدب العربي خاصة، والكشف عن الأسس المعرفية والفلسفية والنظرية المفسرة لتطور الفكر العربي، كذلك لا ينصرف هذا الاجتهاد عنده الى تفسير النصوص الابداعية وتأويلها في ضوء من نتائج علوم البلاغة الحديثة وتقد النصوص ونتائج علم اللغة. إنما ينصرف الاجتهاد عنده الى درس التراث العربي درساً مقارناً حسب المبدأ الأساسي للمدرسة الأولى المبكرة في الأدب المقارن، وهو مبدأ التأثير والتأثير. يؤكد لويس عوض هذا مع اعتقاد مكين بالحلقات والدورات الحضارية وبالتداخل الحضاري ووحدة التراث الانساني الروحي. والاجتهاد- لديه- إحياء التقاليد الفكرية التي أرساها المثقفون في العالم الاسلامي منذ عهد الازدهار الفكري والتواصل الثقافي أي منذ عهد المأمون (٨٧٦). كانت المكتبة العربية قد زخرت في عصر الترجمة الكبير بعيون التراث اليوناني والفارسي. ونتيجة لتفتح الثقافة العربية للثقافتين اليونانية والفارسية ظهرت في

العالم الاسلامى تيارات فكرية متضاربة بعضها عقلاني وبعضها روحاني ولكنها رغم تضاربها كانت تمثل حالة ازدهار ثقافى عظيم كان يمكن أن يجدد شباب العرب والاسلام قبل تجدد شباب أوروبا المسيحية بنحو خمسة قرون لولا ظهور الترك والتتار فى الأفق. وكان من آثار التفتح الفكرى العربى التواصل الحضارى خاصة بين الحضارة الأوربية القديمة والحضارة الأوربية الحديثة التى بدأت بالنهضة. فقد يسر تحول فرجيل وأوفيد اللاتينيين الى قنطرة تصل ما بين الوثنية اليونانية وأوبا الغربية فى العصر الوسيط ما كان من قطعة بين بيزنطة وروما طوال العصور الوسطى، وما نجم عن ذلك من ذبول للغة اليونانية فى العالم اللاتينى، حتى تجدد اهتمامها بها بفضل تأثير الحضارة العربية أولاً ونتيجة لسقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ م من ناحية أخرى. إن الصورة التقليدية التى ترسم لأدباء العرب لا تحفل بالبحث فى مدى ثقافتهم الاجنبية يونانية كانت أو فارسية وفى لونها وفى مدى تأثيرهم بها، بل لعلها توحى بأنهم لم يكونوا على علم بشئ إلا بالتراث العربى وحده وهذا عكس مانعرفه عن التواصل الثقافى منذ عصر المأمون بين حضارة العرب وما جاورها من حضارات. إن الصورة التى رسمها القفطى فى أخبار الحكماء لحنين بن إسحق وقد أطلق شعره ومشى يتغنى فى شوارع بغداد بأشعار هو ميروس فى لغتها اليونانية تدل على أن مؤرخى الأدب العربى - ولاسيما المحدثين منهم - لم يتمثلوا الجو الثقافى والأدبى والفنى الجاد المعقد الذى كانت تعيش فيه حواضر العالم الاسلامى منذ عصر المأمون حتى القرن الخامس. وهذا بحث ينبغي أن يفتح فيه باب الاجتهاد من جديد لائقاً مزيد من الضوء على الأدب العربى وتاريخه. فكما أن أوروبا لم تكن فى عزلة عن تراث العالم العربى كذلك لم يكن العالم العربى فى عزلة عن تراث الأوروبيين (١١). فإذا كان طه حسين قد نبه الى أن حقائق التاريخ الأدبى العربى تجعل الأدب العربى أولى الاداب بالدرس المقارن لصلاته التاريخية بالأدب العالمية الكبرى قديمة ووسيطه، فإن لويس عوض مضى ليجعل هذا لنبه دعوة وسبيلاً ونهجاً. ويحتاج هذا السبيل الى أسس منهجية منضبطة تتصل بحقائق التكوين التاريخى العربى، وبكيفية موازنة البنية الثقافية العربية لحقائق هذا التكوين، ويتبين مراحل (الابداعية) العربية معرفياً وتشكيلياً عرضاً على الأمرين السالفين. ولهذا كله فإن تاريخاً (معتماً) للأدب العربى لا ينهض به إلا (فرق) من العلماء والدارسين محمد الأسس والأصول والمبادئ التاريخية والاجتماعية والفلسفية وتضبط الطرائق ضبطاً منهجياً حازماً. وحتى تتأسس هذه القاعدة العلمية العريضة، فإن الدعوات الفكرية الى هذا السبيل أو ذاك بعيدة عن- وفى أحيان متناقضة مع- التصورات. من هنا يتعد تصور لويس عوض- كما سنرى هاهنا- عن دعوته. تتأسس دعوته على الحلقات الحضارية والتداخل الحضارى، بينما يتأسس تصوره لتاريخ الأدب العربى على (المعلوم) المتواتر فى أعمال جمهور مؤرخى الأدب العربى من أصحاب الأكاديمية التاريخية مستشرقين وعرباً، هذا المعلوم الذى يجد تجليه (المدرسى) الأخير فى أعمال شوقى ضيف. هذا المعلوم المتواتر الذى يجعل (عصور) الأدب العربى محددة بقيام الدول والدويلات وسقوطها، بل محدودة بكبار الحوادث فى هذه الدولة أو تلك بل محدودة- أحياناً- بسنوات بأعيانها: فلويس عوض يلتزم - فى درس كل (عصر) من عصور الأدب العربى- (خلفية) تاريخية) توضح (طبيعة العصر) بأهم مشكلاته ومعتقداته ومحاوِر الصراع المادى والفكرى فيه وبأهم أحداثه ورجالاته وأحواله بوجه عام. ومدار ذلك كله- كما سلف القول- مايسمى (الحياة السياسية) بألياتها الظاهرة وعلاقاتها القريبة، فالازدهار الثقافى العربية فى القرون الهجرية الخمسة الأولى تكاد تفسر باستنارة حكام أحاد من أضراب المأمون ، أما الانحطاط فيكاد يرتد

إلى التفكير السياسى وعلاقات (الدول) العربية الإسلامية بنظيراتها الأوروبية المعاصرة لها. فقد بدأت بيزنطة فى العشرينات من القرن العاشر الميلادى تنفذ خطة للتوسع على حساب العالم العربى فى نهاية الدولة العباسية الثانية بعد أن أحست بتفككه بانقضاء سلطة الخلافة الموحدة. وقد بدأ تنفيذ هذه الخطة فيما استطاعت بيزنطة أو استطاعت الروم كما كان يسميهم مؤرخو العرب بجيش يقوده القائد الأرمينى جان جورجين أن ترمض من حدود أرمينيا فى ٩٢٧-٩٢٦ أمراء العرب فى أرضروم وملطية وأمد وهى ديار بكر، وميافارقين وكلها فى شمال سوريا أن يندفعوا له الجزية. وقد استولى جورجين فى ٩٤٣ على ملطية، فلما كانت ٩٤١-٩٤٢ استولى البيزنطيون على ميافارقين. فكانت هذه الغزوات بمثابة المحاولات الأولى للتوسع الاستعمارى البيزنطى على حساب الدولة الإسلامية، أو على الأصح على حساب الديولت الإسلامية، وقد تمت هذه المحاولات الأولى فى عهد ثالث ملوك بيزنطة المقدونيين قسطنطين بورفيروجينيت الذى حكم من ٩٢١-٩٥٩. وكان العالم الإسلامى منقسماً يومئذ إلى دولة بنى بويه من الديلم فى بغداد ودولة الحمدانية فى الموصل وحلب ودولة الاخشيديين فى مصر ودمشق. وكان أهل الاحتكاك المباشر ببيزنطة أو بالروم هم دولة بنى حمدان الذين أسسوا ملكهم أولاً فى الموصل، ثم ضموا شمال سوريا بما فيها حلب. وموت سيف الدولة الحمدانى انتهت كل مقاومة حقيقية لتوسع الروم. ولكن عام بداية تفكك الدولة الحمدانية فى الشام- ٩٦٩م - كقوة استقلالية تعترضها العربى والإسلام كان أيضاً عام انتفاضة الاسلام الكبرى التى جذدت شباب الاسلام الى حين ومكنت العالم الإسلامى من أن يصد الغزو الصليبي البيزنطى عن أسواره صدىً نهائياً. ولولا أن صليبيى الغرب جاؤا بعد صليبيى الشرق لتغير وجه التاريخ، ولولا أن هذه الثورة الكبرى نفسها مزقت العالم الإسلامى لقرنين (من ٩٦٩ الى ١١٧١) الى سنة بغداد وشيعة مصر لتغير وجه التاريخ (١٢). وليس ع. هـ هذا التصور- وهو نموذج لكتابه لويس عوض فى الأدب العربى القديم- فى أنه يعتمد (الحية السياسية) الجزئية فحسب، وإنما فى أنه يجعلها قاعدة للتطور الاجتماعى والثقافى والفنى. ولكن لويس عوض لا يجرى هذا المتواتر لدى مؤرخى الأدب العربى مجازاة مطابقة إذ أنه مشدود أبداً- فى كل نظره التاريخى- الى (المحتوى الفكرى) المفسر للتطور. لقد صدرنا هذا البحث بأن لويس عوض ينفرد بين أئمة النهضة العربى الحديثة، بثفتيمشه الدائب عن دور التجادل الفكرى فى تداخل الدوائر الحضارية، وفى تعاقب الأدوات التاريخية، وفى الأعمال الإبداعية، على سواء. كأنه- لويس عوض- واحد من حوارى هيجل الذين لفوا لفة فى المنهج الجدلى ذى المحتوى الروحى. نراه - فى تصور التاريخ الأدبى العربى- يلح إلحاحاً مطرداً على تطور المذاهب والعقائد وعلى صراعها وتداخلها وتأثيرها. فهو يرصد بدقة وتفصيل مسالك الأديان والعقائد القديمة الى التفكير والإبداع العربيين، كما أنه يرصد فى إطار التفكير العربى الإسلامى صراعات العقليين والنقليين وأثار هذه الصراعات فى التنوع الكبير الذى تبدى فى الفرق الجمعة من سنة وشيعة وما تفرع عنهما من مذاهب عقلية واتجاهات باطنية.. الخ. ويذهب الى أبعد من هذا كله فيرصد مسالك الديانة المسيحية الى العقل العربى فى صورة مفهومات وتصورات تتصل بحياة البشر أو بالكون وما وراءه، وهنا يقع لويس عوض على مجال خصيب يستهويه استهواءً ويشده شداءً، ألا وهو مجال الاتجاهات الباطنية (شبه الشعبية)، وبخاصة الاتجاهات والفرق الشعبية (١٣). فليده أن الفاطمية- وهنا مثال من معالجاتها لما أشرنا إليه من تداخل العقائد والأثر الفكرى والمذهبى فى التطور- مذهباً ودولة جاءت الى العالم الإسلامى بطائفة من المقلولات الدينية المطلقة التى تتصل بمذهب الشيعة بسبب قوى ولكنها تبلغ

به حد التطرف والغلو، وتقرب به كثيراً من النظرة المسيحية الكاثوليكية للدين، ليس فقط بسبب دعوتها للمهدى المنتظر وقيام نظامها على الأئمة، ولكن أولاً وقبل كل شيء بسبب الوضع الخاص الذى وضعت فيه الفاطمية فاطمة رضى الله عنها كشيعة للمؤمنين لدخول الجنة وهو الوضع الخاص الذى نسبته أوروبا الكاثوليكية لمريم العذراء . وكذلك فإن العقيدة الفاطمية بأصرارها على أن أسرار الدين لاتعلمها إلا الباطنية وهى طبقة أو فئة محدودة من الأئمة والدعاة والأصفياء لهم علم الباطن، وبأصرارها على أن العامة أو سواد الناس ليس لهم إلا الايمان المطلق بظاهر الدين وما يلقى إليهم من هذه الطبقة العارفة، يبدو أنها قد أدخلت فى الاسلام شيئاً قريباً من الكهنوت الكاثوليكي الذى يقفل باب الاجتهاد والتفكير أمام الناس ويقتصر المعرفة بأسرار الدين على أولى الأمر.

وعند هذا الحد نستطيع القول إن الفجوة واسعة بين دعوة لويس عوض القائمة على التداخل الحضارى والدوائر الحضارية العظمى، وتصوره السالف لتاريخ الأدب وهو التصور الذى قام على التراوح بين العوامل السياسية الجزئية والتفسير (الفكرى) لتطور التاريخ والمجتمع والأدب والفن. فإذا ملنا الى واحدة من ظواهر التاريخ الأدبى وهى دور الأديب الفرد فى هذا التاريخ، وجدنا لويس عوض أكثر اقتداراً وأسطع بياناً، وأنه يقف عند دورى إثنين من أخلد الأعلام العربية فى حقلى التعبير والتفكير، أبو العلاء المعرى وابن خلدون. وليس مصادفة أن يقف لويس عوض عند هذين العلمين بالذات، فهو الذى يفتش أبداً عن (الفكر) قد وجد مطلبه ناضجاً عند هذين الإمامين، فكل منهما ذو (مشروع) فكرى إن جاز هذا التعبير فى سياقنا، وكلاهما (إنسانى) يستهوى أفئدة أصحاب التداخل الحضارى ووحدة التراث الانسانى. وإطلاع المعرى على تراث اليونان من باب الترجيع، لكن المعرى فى ذات الوقت حلقة من حلقات العبارة الانسانية فى تصور الأخرى. وكانت كوميديا (الضفادح) لأرسطو فانيس منبهاً لمويس عوض ألى هذه الحلقات. فهذه الكوميديا تصور رحلة إلى البار الأخرى حيث أرواح الموتى، وهى تستخدم هذه الرحلة لنقد الأدب والأدباء وعقد الموازنات بينهم والسخرية بهم ومناقشة أساليبهم ومحاسنهم وأخطائهم ومواضع القوة والضعف فيهم. ولايسع قارئ الضفادح إلا أن يفكر فى (رسالة الغفران) للمعرى. ورحلات الشعراء للعالم الآخر كانت قبل هوميروس ولم تنقطع بعد هوميروس. ولاسبيل إلى رد كل شيء الى أصله على سبيل أقرب ما يكون الى اليقين، ثم لاسبيل الى تتبع تسلسل أفكار الشعراء عن العالم الآخر سواء بالتأثر الأدبى الخاص أو من خلال التراث الروحى الشائع المتوارث، إلا بالرجوع الى (أوديسا) هوميروس- و(إنيايدة) فرجيل و (تجولات) أوفيد فضلاً عن الرجوع الى ملحمة (جليجامش) البابلية الشهيرة والى قصة المعراج والرؤيا لاكما وردت فى الكتب المقدسة فحسب بل كما تصورها الأدباء والشعراء أيضاً فى قصص المدينة الفاضلة. الخ. فهذه الأعمال ليست إلا حلقات كبيرة فى السلسلة الطويلة من رحلات الخيال فى العالم الآخر. وفى تناول مصادر المعرى فلاتشك فى أن المصدر الأول لرسالة الغفران كان قصة الاسراء والمعراج فى ابن عباس رضى الله عنه وماشابهها من روايات للحديث الشريف الخاص بقصة الاسراء والمعراج؛ فالمعالم العامة للجنة والجحيم كما صورهما المعرى تطابق بغير شك ماورد فى التنزيل الحكيم أولاً وفى ابن عباس ثانياً وفى المصادر الاسلامية بوجه عام ثالثاً. وربما كانت نقطة البداية هو ماتواتر فى المصادر الاسلامية من أن ارتقا الرسول المعراج الى السماء السابعة أثناء حياته وعودته منها الى الأرض بعد أن كلم رب العرش وتفتقد الفردوس والجحيم هو المعجزة التى اخضع بها الرسول إذ لم يؤذن لغيره أن يرتقى المعراج أثناء حياته. والمعراج هو السلم الذى تصعد عليه كل الأرواح إلى

السماء بعد قبضتها لتحاسب وهو (سلم السماء) أو (الاسكالاكايوم) كما يسميه الأوروبيون. ومن هنا أمكن للمعري وسواه أن يستخدمه موضوعاً لأدب دنيوى غير دينى، وأن يجتهد فيه بخياله وبخيال غيره لأن ارتقاء المعراج قدر محتوم على كل أهل الفناء بعد فنائهم. فمعالم الجنة التى يصفها المعري فى رحلة ابن القارح الى العالم الآخر هى فى صورتها العامة المعالم الموصوفة فى التراث الدينى وفى التراث الانسانى معاً ومثلها أيضاً معالم الجحيم فى صورتها العامة. ولكن على الرغم من تشابه وصف المعري للجنة فى صورتها العامة مع ما جاء فى المصادر الاسلامية نجد المعري فى الوقت نفسه يضيف تفاصيل فى وصف الجنة ومثلها فى وصف الجحيم لا نجد لها أثراً فى المصادر الاسلامية. وبعض هذه التفاصيل نستطيع أن نقول إنه ثمرة للابتكار الشخصى لأنه مجرد نسج للخصوصيات على العموميات الواردة فى الأدب الدينى ولكن بعضه الآخر، وهو هام وكثير، لا سبيل الى تفسيره إلا بافتراض اطلاع المعري على ألوان من التراث الاجنبى كان له إليها سبيل أو اطلاعه على ألوان من التراث الشعبى الشائع فى عصره، فإذا أردنا تحليل مكونات (رسالة الغفران) خارج ما أخذه المعري عن المصادر الاسلامية، وجب أن نحاول حصر هذه (الموتيفات) والمواقف والمشاهد والتفاصيل التى لم يرد ذكرها فى هذه المصادر والثى يصعب أو يستحيل أن نتصور أنها ثمرة للاجتهد فى الابتكار الشخصى والتوليد الذاتى. وأهمية هذا الحصر أنه يعيننا على تتبع هذه التفاصيل فى مؤلفات أدب الآخرة ورد هذه التفاصيل الى مصادرنا الحقيقية ولا سيما اذا كانت لها مقابلات مشهورة فى الآداب الأخرى. ويفضى كل هذا إقضاء الى البحث عن مصادر المعري فى كل هذه المواقف والمشاهد والصور مادام لم يرد لها ذكر فى المصادر الاسلامية، بل يقضى إقضاء الى افتراض أن المعري كان مثقفاً فى تراث اليونان القديمة شأنه فى ذلك شأن الكثيرين من أدباء عصره، وأنه قرأ هو ميروس وأرسطو فانيس ولوسيان على أقل تقدير سواء فى ترجمات عربية ضاعت أو فى نصوصها الأصلية، بل إن ذلك كله يقضى إقضاء الى الاشتباه فى أن المعري كان عارفاً بلغة اليونان يقرأ فيها أدب (١٤) اليونان. يضع لويس عوض كل هذه النتائج فى صورة فروض تطلب بحثاً عن (تأثير) أبى العلاء، لكنه - وهذا وكده دائماً - لاينهى دراسته إلا ببيان (تأثير) أبى العلاء فيمن تلاه من أدباء الانسانية، وبخاصة دانتي صاحب (الكوميديا الالهية). وينفس النهج يدرس ابن خلدون، أى من جهة تأثيره وتأثيره. فالمنهج العلمى فى دراسة فكر ابن خلدون وفلسفته ومنهجه وتاريخه ومعارفه ينبغي أن يبدأ بدراسة مصادره وحصر هذه المصادر على وجه التحقيق ما أمكن ذلك ومعرفة كيفية اطلاعه على هذه المصادر سواء أكانت من تراث اليونان أو من تراث الرومان أو من تراث بيزنطة أو من تراث أوروبا اللاتينية فى العصور الوسطى. ويعيب لويس عوض على دارسى ابن خلدون أنهم لم يعنوا بالبحث عن قرابته لأرسطو وأفلاطون وزيونفون وشيشرون والقديس أوغسطين وأروسيوس ومكروبيوس وعامة المفكرين قبل عصره وفى عصره فى مشارق الأرض ومغاربها. لقد كان ابن خلدون مطلعاً على أهم الأفكار الانسانية التى ورثها جيله عن سبقه من الاجيال لا فى العالم العربى وحده ولكن فى المحيط الانسانى كله. هو لاشك قد اطلع على كل هذا التراث العظيم بعضه فى اللغة العربية وبعضه فى اللغات الاجنبية. بعضه من طريق القراءة وبعضه من طريق السماع، وابن خلدون لا يخفى مصادر علمه، فهو لا يفتأ ينوه بمراجعته ويتسبب أغلب ما ينتقل من آراء ووقائع الى أصحابها فيرجع بنا الى جوزيفوس والى أو سبيوس والى كلمنت الاسكندري والى أو روسيوس وغيرهم من مؤرخى اليونان والرومان وفلاسفتهم، ومن هؤلاء من نعرف أنه كان مترجماً الى العربية ومنهم من لا نعرف له ترجمة عربية. والأرجح -

وليس هذا بثابت- أن ابن خلدون كان يقرأ لاتينية العصور الوسطى ويتكلم اللسان الاسباني .
والترجيح هنا أن من أنه عاش في محيط الأندلس وشمال إفريقيا حتى تجاوز الأربعين. ثم يقرن
لويس عوض تأثر ابن خلدون بتأثير الثقافة العربية، فينص (١٥) على أن الامام باللاتينية لم
يكن يومئذ وفقاً على ابن خلدون ومن كان في ظروفه بل كان بين المثقفين العرب في إسبانيا.
وشمال إفريقيا أشيع مما يظن لأول وهلة. على الأقل بحكم الجوار وارتباط المصالح وتداخل الدول
بمثل ماكان الامام بالعربية أمراً شائعاً بين صفوة المثقفين الأوربيين يومئذ، لا في إسبانيا وحدها
ولكن في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا الى حد ما.

لا ريب- بعد كل ذلك- أن راصد الفكر العربي الراهن يجد لويس عوض وفيماً لدعوته في
تصور تاريخ الأدب العربي في ضوء مقارن حسب اعتقاده المكين بالتداخل الحضاري ومفهوم
التأثر والتأثير ووحدة التراث الانساني، وحسب (الفروض الحديثة) التي هي جماع (توفيقى)
بين أنظار هيجل وداروين وماركس وفريزر ، وإن يكن أكثر وقاءاً لمنهج هيجل في الجدل ومذهبه
في تطوير (الفكرة) والروح. ولقد عكس على لويس عوض في هذا الشأن وهن دعوته إزاء
(المتواتر) في بثبات مؤرخي الأدب العربي، وهذا المتواتر الذي يطابق بين تاريخ الأدب والتاريخ
العام، ويضيق التاريخ العام الى محليه السياسي الجزئي، ويعتدب (عصور للأدب) تجري وقيام
الدول وأقوالها. ولقد كان لويس عوض في هذا كله- الانحياز الفكري دعوة وزيادة، والقصور
المنهجي تصوراً وتحقيقاً- تمثيلاً بارزاً للنهضويين الأوائل. أما الاعتداد بتاريخ للأدب يوازي-
ولا يطابق- التاريخ العام، ونهوض هذا التاريخ العام على أسس معرفية وفلسفية مفسرة للتكوين
الاجتماعي التاريخي للأمة ، ونهوض التاريخ الأدبي على الموازاة الرمزية بين التقاليد
والتشكيلات الجمالية من ناحية وحقائق الانتقالات والتكرينات الاجتماعية التاريخية من ناحية
ثانية، أما هذا فشان الجيل الرابع من أجيال الدارسين والعلماء العرب. إنما حسب لويس عوض-
وهو إمام مقدم من أئمة الجيل الثالث؛ مد الله في عمره الخصب- أنه رفع لواء العقل بجسارة
وفتح باب الاجتهاد بوعى، وحسبه أنه من أقوى المعبرين عن زمانه ورسالته.

هوامش ومراجع

- ١- نشير الى كتاباته في الأربعينات خاصة ، مثل :
- مقدمة ترجمته لكتاب: فن الشعر لهوارس، النهضة المصرية ، ١٩٤٥.
- مقدمة ترجمته لكتاب: پرومثيروس طليقا للشاعر شلى، النهضة المصرية ١٩٤٦م.
- في الأدب الانجليزي الحديث، الانجلو المصرية، ١٩٥٠
٢- وضع لويس عوض جملة أو شعار (الأدب في سبيل الحياة) على رأس الصفحة الأدبية
التي أشرف عليها بصحيفة الجمهورية، سته شهور ١٩٥٣ / ١٩٥٤م.
٣- الاشتراكية والأدب، دار الهلال، ١٩٦٨م.
٤- مقدمة كتاب (دراسات في النقد والأدب) بيروت ١٩٦٤ و(الاشتراكية والأدب) ص ١٠ و

ص ٥٨

٥- نفس المصدر ص ٦٥، ٦٧

٦- نفس المصدر ص ٢١

- ٧- دراسات عربية وغربية ، دار المعارف ، ١٩٦٥ ص ١٥٩ وما بعدها .
 ٨- على هامش الغفران ، دار الهلال ، ١٩٦٦ م .
 ٩- راجع المعاضرتين الأوليين في كتاب طه حسين :
 من حديث الشعر والنثر ، دار المعارف .
 ١٠- مقدمة (على هامش الغفران)
 ١١- على هامش الغفران صفحات ٦٤ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٣٨ .
 ١٢- المصدر نفسه ص ٦٥ ، ٧٠ .
 ١٣- المصدر نفسه ص ٧٨ - ٧٩ - ١١٥ .
 ١٤- المصدر نفسه ، مواضع متعددة .
 ١٥- دراسات في النقد والأدب صفحات ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧

مع الباعة - العند الجديد

اليسار

- رسالة من البيت الأبيض ..
- وثلاثة قرارات هامة !
- جريمة بيع القضاة العام .
- سلاميدو ركي بيدر ، يكون اقتسام الشرطة !
- لماذا يتردد التجمعيون والناصريون
- والشيوخيون .. في سناء التحالف اليساري !
- ماذا فعل وفد نقابات عمال مصر ، في إسرائيل ؟

قال المرحوم الديني :

**فقدان الشعب للأمل في
الديمقراطية هو بداية النهاية
للأوضاع القائمة !**

- العباد .. أم تجديد ؟ حقيقة الترام بين تيارين فكريين ..
- الدين جزء من الحياة .. وليس الحياة كلها ..
- مستقبل الاشتراكية في عالم يحكمه نظام اقتصادي واحد
- رسائل وفقار ممتعة .. لندى - مرسكو - مينا
- الخريطم - كابوليت
- كاريكاتير ، حجازي - رؤوف - عمير سليم
- واقترأ هؤلاء :
- أمينة شفيق - د . بهاء الدين فايل - د . جلال أمين
- د . رفعت السعيد - صلاح عيسى - د . طلعت عبد الحميد
- د . عبد العظيم أنيس - عبد الغفار شكر - عميلة البرويحي
- د . فوزي منصور - مصباح قطب

١٠٠ صفحة جنباً واحداً

رئيس التحرير : حسين عبد الرازق

العنقاء

لويس عوض ناقدًا للماركسية

أبراهيم فتحى

■ يقول الدكتور لويس عوض إنه كتب رواية «العنقاء» فى فترة ما بين أكتوبر ١٩٤٦ وسبتمبر ١٩٤٧، بين القاهرة وباريس باعتبارها رواية «فلسفية» تعالج مشكلة «العنف» فى المجتمع الإنسانى. وهى ترسم لذلك نماذج بشرية على الطبيعة عرفها واحدا واحدا فى مستوى «الحامة» ثم أعاد صياغتها (الرواية ص ص ٥١-٥٢)

وتتنمى تلك النماذج إلى الشيوعيين الذين يؤمنون بالعنف، ويرفضهم لويس عوض لذلك. وهو فى الطبعة الأولى لروايته الصادرة عن دار الطليعة فى بيروت (مايو- أيار ١٩٦٦) يقارن بين عنفهم وبين «ثورة ٢٣ يوليو»... «التي ألغت النظام الملكى وألغت الألقاب وحطمت «الأوليغاركية» المصرية أى حكومة الاغنياء بسلسلة من القوانين كان فى مقدمتها قانون اصلاح الزراعى وقانون حل الأحزاب السياسية وأقامت محاكم للمستغلين والمتاجرين فى أقوات الشعب عمادها العدل والرحمة معا (ربما يعنى محاكم «الثورة» و «الغدر» الاستثنائية) على نقيض المحاكم التى تصورها [زعيم الشيوعيين] حسن مفتاح حين كانت تتباهى نوبات الصرع» (ص ٤٩). ودعك من الخطأ فى اعتبار الأوليغاركية «حكومة اغنياء فالمصطلح يعنى حكومة الأقلية اما حكم الاغنياء فهو البلوتوقراطية، وأعجب لتمجيد لاضرورة فنية أو سياسية له لإلغاء الحياة السياسية وتشكيل محاكم لاتقوم إلا على عنف السلطة. وبعد وفاة عبد الناصر سيصف لويس عوض هذه الاجراءات نفسها بالديكتاتورية وسيطلق على عبد الناصر لقب «الفوهرر». وكأنه زعيم نازى.

ولويس عوض فى المقدمة يذكرنا بأنه كان يعد العدة لنشر «العنقاء» فى جريدة الجمهورية القاهرة التى كان يشرف على صفحة الأدب فيها قبل ١٩٥٥ ليرى الناس ما كان يمكن أن يحدث

للبلاد لو أن جماعة مؤمنة بالعنف كالشيوعيين استولت على مقاليد السلطة في مصر بدلا من الثورة البيضاء التي لم تعتقله أو تعتبره هو يجعله «يتغيب» عن القاهرة إلا فتره قصيرة تمتد من ٢٨ مارس ١٩٥٩ حتى يوليو ١٩٦٠ قضاها بين معتقل الغيوم وأبى زعبل (ص ٤٩).

البحث عن العنقاء

والعنقاء في الرواية مجسدة في زعيم شيوعي مصري هو حسن مفتاح. وتبدأ به كأنها رواية واقعية محددة المكان فوق كوبري الانجليز (قصر النيل أو التحرير) والزمان نحو الساعة الخامسة والنصف في ١٧ من شهر أكتوبر أثناء أحد الأعوام الأخيرة من الحرب العالمية الثانية. وما أسرع ما نشعر أنها تختلف في أدوات القص عن الرواية الواقعية. فالرواية الواقعية في قمة نضجها عند نجيب محفوظ في ذلك الوقت كانت تمكس تدهور الأوضاع القديمة من زاوية تجانس مفترض لعالم الطبقة الوسطى وصفاتها المشتركة (التسلسل والصمود وتحقيق المكانة بالتعليم والمنصب والتمصير... الخ)، وكان لهذا العالم أعمده ومحاورة الثابتة رغم التقلبات. لذلك كانت الوقائع لحظات متعاقبة في زمن القصة السلس ومنطقها المحدد، والاحداث تفصيلات جديدة تضاف إلى «خط» القصة وتؤكد داخل إطار الفهم المشترك الذي يشرح كل شيء ويقسره.

أما في العنقاء - فما هو مطروح للمناقشة ليس أقل من أعمدة الواقع الاجتماعي ومحاورة ومنطقه وإطار الفهم المشترك نفسه. لذلك نجد منذ البداية ما يشبه الانقسام بين الحشد المنقطع من الأحداث الصغيرة المستقلة، من الوقائع المحضة وبين المشاعر الداخلية الخيمية للشخصية. ولن يتجرف القص إلى نزعة انطباعية وستظل الأشياء والأحداث والمناظر محتفظة بصلاحياتها الخاصة، وبذلك تكتسب ذاتية البطل استقلالا فاجعا في مواجهة العالم الخارجي. ونلمس استقطابا حادا بين الصيغة الانفعالية الفكرية المكشوفة (اللحظة الشعرية) وبين الوقائع العارية المزدحمة، وهو استقطاب مفتوح الدواعي للمفارقة والتهكم والاستطرادات والمناقشات.

وكما هي الحال في الروايات الوجودية وخصوصا عند سارتر في «الغثيان» و«سن الرشد» (الجزء الأول من «طريق الحرية») - وكاننا شديدي الشهرة في ذلك الوقت - تتراد العنقاء أشكالا جديدة لمعايشة الزمن الداخلي وتكتشف تعقيدات جديدة في الوعي. وتبتكر طرقا جديدة للتعبير عن ذلك.

وكما يقول دارسو سارتر (فريدريك جيمسون: أصول أسلوب) فإن حركة العبارات اللفظية تعتمد على حركة باطن الشخصية، وهي لا تصف أجزاء من الواقع الخارجي تتكدس وتتراكم بل تصور تجربة كلية معاشة في الانقطاع المبالغ. ونرى حسن مفتاح ابتداء من الصفحات الأولى ينتقل إلى «لحظة» يشعر فيها بأقصى درجات الحدة والإلحاح أنه «يوجد» يعنى فجأة كينونته: ثقلت أنفاسه حتى تخرج صدره، وتخرج صدره حتى بدأ ينتبه إلى الوجود فيدرك موضعه من الأشياء. (ص ٥٥ وهي الصفحة الأولى من الرواية بعد المقدمة) إنه وعى يتحول إلى واقعة ثقيلة. وهذه اللحظة لحظه انتحار صديقه، لحظة عبور الكوبري، هي نهاية طريقة معينة في الحياة وبداية البحث عن طريقة أخرى. لقد أنتزعت هذه اللحظة نفسها من الاستمرار السابق المحتضر ولكنها لم تكتسب بعد حياة كافية. وفي طريقة الكتابة يدير لنا «الزمن»، كما يقول سارتر، في هذه اللحظات، إما وجه القابلية للانقسام والتفكك، وإما وجه الاستمرار المتصل. فهي لحظات الاختيار الأصيل للوجود، بداية هذا الاختيار الذي سيعطى معنى لأصغر مواقف البطل وأفعاله

ويفسر طموحه وعاداته القادمة.

وفى العنقاء نرى الوعى بانتحار الصديق وما أثاره ذلك من مسئولية البحث عن معنى جديد، بمثابة خلق «للبدائية». وقبل ذلك كانت الأيام والأحداث «تتكوم» فى رتابة وإطراد، وفجأة حدث فى الجيزة الأيام «كل شىء» وهى جملة تقطع الاستمرار محملة بطاقة منذرة بذروة وشيكة الوقوع وتصور لحظة تمثلك إحساساً بالبدائية أكثر من اللحظات الأخرى، انبثاق مشروع جديد على انقراض مشروع قديم. جمرة الأصيل اتقدت ثم انطفأت ودوامة الأفكار المضطربة تغرق حسن مفتاح. وبدلاً من أشياء تكرر نفسها فى أشكال مختلفة وقع انقلاب مفاجئ فى الاسئلة والقيم. وهذا التحول فى الرواية نلمسه باعتباره يقظة. واهتزازاً يصل إلى الأعماق ويحاول تحطيم قشرة العادات المتصلبة وتنبثق حرية جديدة ومسئولية جديدة.

وهنا تبرز صورة «الموت» باعتبارها قدرة على التعبير عن هذا التغير، صورة «فقدان» كل شىء. مألوف ربط البطل نفسه به متجها نحو وضع مغاير.. ويكون الاحساس «بالفراغ» كما هى الحال فى الرواية الوجودية هو الاحساس الأول. ولكن رماد هذا الاشتغال والموت والتحول، هو الشرط الضرورى لتجدد العنقاء وبعضها. الوعى المجرد لابد أن يكتسب جسداً مادياً، روح حسن مفتاح الهائمة وهو المثقف الشيوعى المصنوع من الهواء لابد أن تنجسد فى الطبقة العاملة، لابد أن تترك جسده «الفارق» الميت فى لجة وجود هزيل عقيم لتتقل «العامل» أو الفلاح لافرق، وتفتصب جسمه القوى. (ص ٢٢٠) ويصبح الزعيم الشيوعى صاحب مهمة سحرية، فهو العنقاء ومنزله فى معبد الشعب بين أحراش النخيل، تحت شمس الشروق (ص ٣١٥). ويصبح كذلك روحاً تستعير جسداً تسكنه، وجسداً تسكنه روح أخرى، عنقاء تعبت من جديد (ص ٤٣٢).

وليس عوض فى هذا الجانب لاستعير العنقاء أو القينيق من خارج مصر، فهى فى الأساطير المصرية القديمة طائر النور، مظهر لحظة الخلق العظمى الأولى، الذى يتكرر كل يوم عند الفجر، كما كانت عملية الخلق تتكرر عند ميلاد الروح من جديد بعد وفاة صاحبها، بل إن الروح العظيم أو الإله الكامل أتوم يتم تصويره فى صورة العنقاء المقدسة (رندل كلارك الرمز والاسطورة فى مصر القديمة هيئة الكتاب ص ٤٣).

ولكن من هذا الرماد لن تنبثع عنقاء.

ترى من أين التقط لويس عوض «خامة» حسن مفتاح ومن أى خرق بالية أعاد نسجه؟ لقد جمعها من كل التحيزات السطحية والدعايات المضادة للماركسية:-
«العواطف الشخصية فى مجموعها لم يعد لها مجال فى نفسة منذ أن أخذ على عاتقه الكفاح الاجتماعى» (ص ٧٩) بهذا التقرير الحاسم.

صديقه «عايدة علم» كانت الحيط الوحيد الذى يصل بينه وبين عالم الأحياء، إنه يتحرك فى محيط الظلال، ظلال كبيرة وظلال صغيرة فى اللجنة المركزية، ومائدة الاجتماع ظل من الظلال، ومحاضر الجلسات والتهافتات ظلال فارغة لأمادة فيها، نعم إنه يعيش فى عالم من الأشباح. وهو بين هذه الأشباح الشيخ الأكبر. ان حسن مفتاح صانع الأشباح يجفف الاعواد النظرة ويجعل من الأحياء أشباحاً خاوية. أغوى الكثيرين يزين لهم سبيل الكفاح ويعلمهم كيف يقرأون ويلاون الدنيا عجيباً بالمذهبيات، ويتقنون الكلمة الكبيرة الجوفاء، كل هذا فعله باسم الإنسانية.. وتستمر الرواية فى عريضة الاتهام فتقول بالحرف: فماذا أصابوا وماذا أصابت

الانسانية؟ لقد جففهم حسن مفتاح كما تجفف الاسماك ووضع عليهم ملحه وتوابله وجسهم فى أحقاق محكمة.

ونرى هنا أصداء من مرحلة معاداة الشيوعية عند سارتر فى مسرحية «الأبدى القذرة» ، والتناحر بين الغايات والوسائل، بين الحياة الفردية فى وتلقائيتها الساخنة والمذاهب المجردة. وسنلتقى بعد ذلك بحسن مفتاح فى جسده الجديد وقد تكمص شخصية الزعيم الشيوعى «هردر» شهيد الأبدى القذرة فى مرونته واتجاهه «المراجع» التوفيقي الناشئ. عن حبه للانسانية فى أفرادها الواقعيين هنا والآن، أى فى ما صدقاتها كما يقول لويس عوض (ص ١٢٦) بدلا من مفهومها المجرد.

ويستعير لويس عوض الكثير من روايات سارتر وخصوصا سن الرشد. فحينما يصل حسن مفتاح إلى انه اضاع حياته بين المحابر والتقارير والجماعات الصاخبة والقراءات الجافة والمقابلات العقيمة دون حياة خاصة بين جدران سميكة تعزله عن الواقع، وإلى أنه لاوجود له (فهو شبح خاو: اسم على أوارق، آلة فى جهاز، مقعد فى مجلس، رقم فى خلية دون أن يكون الانسان اللحم) حينئذ يفعل مايفعله بعض أبطال سارتر مع أعضاء أجسامهم .. «... تمسك جسده ليحسن أنه يحيا فى شوق وجزع معا. وحين تحقق من أنه يحيا، اطمانت نفسه وارتاح جسده وغمرته لذة حيوانيه أقرب إلى لذة الجنس، لذة من لذة الكلب حين يتمرغ على الحشيش فى الصباح المشرق مستدفئا بشمس فبراير السافرة، لذة من لذة الهر حين يقبع الساعات قرب المدفأة الموقدة .. (ص ١٣٩).

وبدا لحسن أن يخلع ملابسه ويتحرى أمام نفسه ويشبع بصره من رؤية أعضائه الحقيقية ويشبع حسه من نعومة جلده الناعم، ولم يفعل لأن البرد كان مرجعا (ص ١٤٠) إذ يجب أن يسترد نفسه الضائعة بين الجماهير قبل أن أن يصبح يابسا كأعواد البوص... «إن كينونته مهددة، كينونته ذاتها قد باتت خطر». ومايسميه سارتر الغثيان يترجمه لويس عوض إلى الفراغ، الذى ينهش من الداخل

وتكرر الرواية المزاغم الوجودية المحفوظة عن أن النضال الاشتراكي أو المذهبى لابد أن يفقد الافراد أصالتهم الخاصة، وتحتفى السطور الزاعقة بالبواعث العفوية الكامنة فى الفرد وغو الفرد من تلقاء نفسه فى حرية الكائنات الحية الدنيا وتصرخ فى تمجيد الحس المباشر والوجود المباشر ضد القواعد والمذاهب والتنظيمات (تجاوز سارتر كل ذلك فيما بعد).

وتقع الرواية فى مازق معتاد لهذا النوع من التفكير. إن تمجيد الحياة الحقبة الشعبية فى مجال الوجود الفردى المباشر دفعت الرواية إلى الأنزلاق فى حتمية فسيولوجية نفسية هى نوع من العبودية البيولوجية، الجسم يعرف حقوقه بالعزيزة والنهد الناضج يحن إلى الصدر العريض بلاتلقين، والربيع لايعرف المبادئ. ولا اللجنة المركزية، البقرة لايتشترط فى الشور أن يتذوق سوناتات بيتهوفن (٢٨٢-٢٨٣). وتهب أعاصير الجنس بلاضابط كأنه الرمز الوحيد للوجود الخميم.

وطلل الرواية يؤمن على يد لويس عوض بالجبرية، ويقسم بالتالوث المقدس ماركس والمجلز ولينين ويحضر لقلب نظام الحكم بالعنف الدموى، فهو مصنوع من نصوص المادة ٩٨ ا و ب وج من قانون الجنائيات الخاصة بالشيوعية. وهو أنتهازى شرير يدفع منافسيه فى القيادة إلى التورط فى جرائم ليحاسبهم عليها فيما بعد، كما يعمل عشية أنقلابه الدموى على سفر عشيقته مونا ربيع إلى سريبرا أو باريس لتكون بآمن لأن «شجرة من رأس مونا تساوى عمال العالم متحدين (ص

هل كتبت العنقاء حقا في أكتوبر ١٩٤٦ - سبتمبر ١٩٤٧؟ - فذلك تاريخية.

وتتضمن الرواية أوراق حسن مفتاح وتخطيطه للشورة الحمراء وعدد المسدسات والبنادق والمدافع والقنابل والذخائر وأطنان البترول ومحركات القوات وقوائم الذين سيشتقون بالأرقام الدقيقة وقرارات اللجنة المركزية أو كوميسيرية الشعب بأن يكون «اللب» بالمجان «ليقزق» الشعب وهو يتسلى بالرؤوس المقطوعة! (ص ٣٠٤ - ٣٠٧).

ولكن المسألة أن لويس عوض يجعل الرفيق السكرتير يناقش ماذا يحدث لو تدخل الانجليز؟ وتذكر الرواية أن الهجوم ينبغي أن يكون خاطفاً وتسقط جميع النقاط الاستراتيجية في اليوم الأول وينتهي القتال بعد ثلاثة أيام على أكثر تقدير لماذا؟ فلو طالت الحرب لزحف الانجليز من القتال ذكروا ١٨٨٢؟ ومن أين سينحرف الانجليز في تاريخ الثورة الحمراء المحدد لها وهو ١١ يوليو ١٩٤٦؟ سينحرفون من القتال؟.. وخط الدفاع الأول هو التل الكبير (ص ٣٠٥ - ٣٠٧). ولماذا اختير يوم ١١ يوليو ١٩٤٦ لأنه عيد ميلاد معشوقته مونا ربيع وهو أول يوم عرفها فيه بمعرض الفن التكعبي (٣٠٧)

ومقابل ذلك لنحاول استعادة بعض النقاط من التاريخ الفعلي:-

• في يوم ٢١ فبراير ١٩٤٦ الذي حددته اللجنة الوطنية للطلبة والعمال يوماً للجلاء والاضراب العام اندلعت المظاهرات وتحركت إلى ميدان قصر النيل (التحرير) بعد كوبري «الانجليز» والشكلتات الانجليزية كانت في هذه المنطقة ولم تكن قد انتقلت إلى منطقة القتال، وقد ظهرت عربات انجليزية مسلحة واختارت المجموع فألقى المتظاهرون الحجارة على الشكلتات فردت القوات البريطانية باطلاق الرصاص من خلف الاسوار وسقط عشرون شهيداً واستمرت المظاهرات تلوح بالمناذيل المخضبة بدماء الشهداء.

• وتقرر يوم ٤ مارس يوماً للحداد العام على أرواح الشهداء وانزل المتظاهرون علماً بريطانيا يرتفع على فندق بالاسكندرية يقيم فيه بعض رجال البحرية البريطانية، فأطلق عليهم البوليس الحرس البريطاني الرصاص من كشك في ميدان محطة الرمل وقتلوا ثمانية وعشرين متظاهراً. وفي مواجهة قبول صدقي باشا لفكرة الدفاع المشترك أصدرت اللجنة الوطنية للعمال والطلبة بياناً حددت فيه يوم ١١ يوليو ١٩٤٦. وهو يوم ذكرى ضرب الانجليز للاسكندرية عام ١٨٨٢ يوماً للحداد العام وهدى الجهاد الوطنى. وهنا ضرب صدقي ضريته الغادرة وقام في اليوم السابق على الاضراب باعتقال حوالى مائتين من الكتاب والصحفيين- وزعماء اللجنة الوطنية للعمال والطلبة وألصق بهم تهمة الشيوعية في قضية الشيوعية الكبرى (احمد حمروش- قضية ثورة ٢٣ يوليو الجزء الأول، الطبعة الثانية ص ١٠٢ - ١٠٧).

كيف يمكن إذن في رواية مكتوبة بعد شهور قليلة من هذه الأحداث أن ينسى كاتبها شيئاً صغيراً مثل وجود، الانجليز في قلب القاهرة والاسكندرية ويتحدث عن احتمالات تدخلهم من القتال؟ وكيف لاتشير الرواية على الاطلاق إلى الشهداء برصاص الانجليز في قلب القاهرة والاسكندرية وكيف لم يجعل لويس عوض بطله الذي يعيش في بنسبون على مرمى حجر من ثكنات الانجليز يدخلهم في خططه العسكرية من اليوم الأول ولا ينتظرهم إلا بعد ثلاثة أيام؟ وكيف جعل لويس عوض بطله ينسى أن يوم ١١ يوليو هو يوم حداد على شهداء قتلهم الانجليز منذ أيام وهو يوم تاريخي، ليوقة في «مسخرة» تحديد الثورة الحمراء بعيد ميلاد الشابة الجميلة وذكرى معرض تكعبي؟ من الممكن أن يكون لويس عوض عبقرياً شديد النسيان على

عادة العباقره. ولكن لماذا تذكرنا «خطة» الثورة الحمراء- بعد إزالة حمرتها- بطريقة حركة الجيش فى يوليو ١٩٥٢: الا نقصاض على الرجعية الداخلية أولا ووضع الانجليز فى القنال أمام الأمر الواقع؟ فى يوليو ١٩٤٦ لم يكن يخطر ببال شيوعى أو عفريت من الجن تجاهل الجنود البريطانيين فى قلب العاصمة والمواضع الاقليمية و، كان الحديث كل الحديث يدور عن كفاح ضد هذا الوجود العسكرى، كفاحا مسلحا أو غير مسلح.

عودة إلى الرواية- تفاعل النصوص أو «فانتازيا المكتبة»

ليس بطل الرواية هو الشيخ الوحيد أو صانع الأشباح الوحيد فنحن نرى فى العنقاء أشباحا لكتب أخرى تنجب بدورها كتبها لاحقة وتكتسب كلها «صلابة» لا تقل عن صلابة الأحداث والوقائع والشخصيات.

البطل يجرى فى عروقه عصير الكتب بدل الدم، ويقتل من فمه بسطور مطبوعة بل إن أخيلته نفسها أقتباسات وتضمنات ومعارضات معدلة. وتتصاعد النغمات المستعارة فى الرواية الأخيرة قبل انتحاره «فداء»: «أصداء» «فاوست» والمساومة على «الصك» وتنفيذ الميثاق «إن فيه شرارة الرحمن»، وأخيلة معتوهة عن الماركسية وأصداء مأساة أوديب بينكم، رجل ملعون.. أنا الذى تطارده شياطين الانتقام»، وهملت لشيكسبير «أن هناك أمورا تحدث بين السماء والأرض لا تعرفون عنها شيئا (ليست فى فلسفتك يا عزيزى هوارشيو)، وبروميثيوس مقيدا وطليلقا «أنت وحذك يا جاييا، قبلى ولك بروميثيوس، ثم العشاء الأخير، أما الموعظة على تراس الفندق فهى محاكاة هزلية للموعظة على الجبل، واقتباس للإصحاح الأول من رؤيا يوحنا اللاهوتى.

ولا يفتق الأمر عند فسيفساء من النصوص، فهناك زخرف من طرز أساسية متكررة. أصداء «الغثيان» وبيروجازوى مدينة بوقيل لسارتر فى رتبة حياتهم والأدوار التى يمثلونها فتفقدهم أنفسهم والاحساس بالفقد والضياح والتخلى والهجران، وكذلك القوالب التى يرسمها سارتر للشيوعيين، بل ونقد سارتر للمحتمية أو «الجهرية» المادية. يلتصق بذلك الطراز الاساسى طلاء خفيف من اليوجى والقوميسار لكوستلر، ولويس عوض يذكر العنوان ضراحة (ص ٢٢٤)، وقوة الأسد ومكر الثعلب من الأمير لماكيافللى (ص ٣٧٠)، أى كل ما يشوه صورة الشيوعيين.

وبعد ذلك الطراز للشيوعى هناك طراز الأرض الخراب وشعر اليوت عموما بما فيه من إساطير الخصب والتجدد والفداء المصرية والأجنبية، ممزوجة عند لويس عوض بنزعة فرويدوية حادة تصل إلى أن تورد الرواية تفسيراً فرويدياً للتاريخ على شكل محاضرة كاملة تقدم من صفحة ٢٧٣ حتى صفحة ٤٢٧٨، واشتهاء مونا ربيع المثقة شديدة الثراء لعامل المصعد الفتى فى اصداء من عشيق الليدى تشارلى على مستوى الرغبة فحسب.

ويكرر لويس عوض أبياتا من قصيدة «المملك لك» لإليوت عن الشعب وعن كل شىء: شكل بلا قالب، ظل بلا لون، قرة مشلولة، إشارة بلا حركة (ص ٢٠٣) ويكررها مرة ثانية بنصها)، ويورد من الأرض الخراب أصداء «دفن الموتى» و«الموت غرقاً» معارضا، ثم إشارة إلى النوتى الشاب الذى يسميه النوتى الجميل بعد توسيعها واكتشاف ما بها من تهكم بل إنه يردد أصداء «عدم الرضا» فى جريمة قتل فى الكاتدرائية لإليوت وينقلها إلى حسن مفتاح وتأثيره على «الراضين» سابقا من حواريه (ص ١٢٦).

حكاية الجبرية

الجبرية نفحة أساسية فى الرواية تتردد فى كل جوانبها باعتبارها أساسا مزعوما من أسس الماركسية. بل يذهب لويس عرض بعيدا، فيقول إنه كتب رسالة «فى الرد على المجاز» والماركسية بصفة عامة، لا من وجهة نظر اقتصادية ولكن من وجهة نظر فلسفية نقداً لنظرية الجبرية (ص ٤٢).

وهل باستطاعة لويس عوض أن يقدم نقدا للجبرية مائلا فى الجذرية وروح السخرية لنقد المجاز المفترى عليه؟ يسخر المجاز من الحتمية الميكانيكية قائلا: فى قرن البسلة خمس حبات وليس أربعاً أو سبعا، وطول ذيل كلب معين خمس بوصات لايزيد أو ينقص مثقال ذرة.. وأنا فى الليلة الماضية لدغنى برغوث فى الساعة الرابعة صباحا لا فى الثالثة أو الخامسة وعلى كتفى اليمنى لا اليسرى.. وبواصل المجاز سخريته متسائلا: هل كل هذه وقائع أحدثها تسلسل لا راد له من العلل والمعلولات أى ضرورة لا تقهر، استوجبه أن الكرة الغازية التى تكونت منها المجموعة الشمسية تشكلت أصلا بحيث أن هذه الوقائع (قرن البسلة وذيل الكلب وعضة البرغوث) كان لابد أن تقع على هذا النحو وليس على نحو آخر. ١١٢٢

ويقول المجاز إن هذه «الضرورة» عبارة فارغة، وتصور لاهوتى لأن كل قرن بسلة مفرد له صفات لا حصر لها من درجة اللون والسمك وحجم الحبة.. وما يكشفه الميكروسكوب ولن يستطيع علماء الأرض تتبع العلاقات السببية لقرن واحد من البسلة.

وهنا تنحط الضرورة المزعومة إلى مصادفة ويصبح عدد حبات البسلة فى قرن مساويا فى أهميته لقانون حركة المجموعة الشمسية.. (المجاز الجدل فى الطبيعة. الطبعة الرابعة عن دار التقدم بالانجليزية ص ص ٢١٧ - ٢٢١ - ١٩٦٦)

عند المجاز هناك التأثير المتبادل لآلاف الأشياء. كما أن القوانين الاجتماعية مرتبطة بشروط يمكن للبشر تغييرها. ثم لو يذهب لويس عوض إلى إن للاكترتون حرية ارادة١١، ربما اعتمدا على أنه من غير الممكن تحديد موضعه وسرعته فى نفس الوقت. طبعاً إن ذلك التحديد ليس ممكناً إلا بالنسبة للأجسام متوسطة الحجم (بين الجزئى والسديم). أما الاكترتون فله خصائص جسيمية وموجية ويتفاعل مع اجهزة القياس. وليس معنى ذلك أنه يسلك كما يحلو له، فللجسيمات الأولية أنواع خاصة من القوانين.. ونحن تسقط قنبلة نووية أو ينتشر نشاط اشعاعى فلن ينزل على البشر قطع من الملبس... بل تمّة قوانين اللفظ..

ومن المضحك أن نظرية التناسخ التى تقدمها الرواية ودورات «العود الأبدى» وبعث العقائد ليست إلا نظرية جبرية.. خاصة بصفوة الصفوة.

أما «البروليتاريا» فيفهمها لويس عوض باللاتينية حينما كان احرار الرومان الفقراء لا يعملون ويعيشون عائلة على الامبراطورية ينجبون لها النسل المحارب، ويقول إن البروليتاريا كلمة لا معنى لها إلا أنها الطبقة الغزيرة النسل أو بلغة أهل مصر من لا يملك سوى «قوته» (أى طعامه) ودس قرموطه (عمارة الجنس)، (ص ٣٥).

وبعد ذلك يزعم أن الفكر الشيوعى يؤله البروليتاريا (١١) وكأن لويس عوض لم يقرأ شيئا عن نقد الماركسية للعنفية وسخرية لينين من الدليليين وراء حركة العمال اليومية ولا عن ضرورة ثورة ثقافته والفاء البروليتاريا بوصفها بروليتاريا١١

وينبدو أن لويس عوض يأخذ على محمل الجد مادرسه فى قسم اللغة الانجليزية عن الماركسية



وسائر المذاهب.

ونختم الكلام ببعض نكات الدكتور لويس عوض:

• انه يقول ان الماركسيين المصريين يعرفون ما قاله لاسال في جيتيف لحزب العمال البريطاني في الدولية الثالثة على الرغم من أن لاسال (١٨٢٥-١٨٦٤) مات قبل حزب العمال والدولية الثالثة.

• وفي معرض دراسته «للماركسية» يقول عن استاذ له اعطاه كتب «ماركس وانجلز وسوريل» (ص ١٧) وسوريل هذا (١٨٤٧-١٩٢٢) فرنس وصفة موسولينى بأنه ملهم الفاشية! مناد بالصفوة والأسطورة والقومية المتعصبة.

• وأخيرا يتحدث عن جاكو دى كومب باعتباره يهوديا (ص ١١) وهو ليس كذلك.

وربما كان تضمين الرمز الشعورية والأساطير المتعلقة بالحضب وإدماج شخصيات الحاضر في نماذج أصلية هما السمتان المميزتان للنثر الفنى فى الرواية، وإن ظلت بعض المقاطع الشعرية منعزلة قائمة بذاتها ناتئة عن نسيج القص.

وربما لم تستطع الراوية أن تقدم تيارا للشعور أو مونولوجا داخليا أو البواعث قبل مرحلة الوعى ووقفت عند المناجاة الذاتية المطولة، حيث الأفكار دائما مرتدية ملابسها الكاملة وتتصارع مع مراعية قواعد الخطو والإشارة.

ولكن هذه. «الرواية» لا تختلف فى قيمتها عن ديوان «بلوتو لاند»، معرفة واسعة ودراية بالأدوات قد لا تنهض قدرات الخلق والابداع لتكون ندا لها..

لويس عوض طليقا

د. سيد البحراوى

■ حين يتاح لنقشنا العربى الحديث أن يدرس الدرس العميق، ويؤرخ لمراحلته الأساسية، لا بد أن يحتل لويس عوض فيه مكاناً مرموقاً، لأسباب عديدة منها دأبه فى ميدان الدراسة الأدبية (وما تخدمها من دراسات فكرية ولغوية) ومنها حساسيته العالية بالنص الأدبى مع بصيرته النفاذة فى إدراك مدلولاته وعلاقاته بالعالم المحيط به، ومنها انفتاح أفقه وتحرر فكره، هذا الذى جر عليه الوليات مثلما جلب له الخيرات. وهو- فى النهاية- يمثل لمرحلة انتقالية هامة فى فكرنا الحديث. منذ أوائل الأربعينيات ولويس عوض- دارس الأدب الانجليزى- لا يقف عند هذا الدرس وإنما يتجاوزه طوال الوقت- من داخله ومن خارجه- ليرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدب العربى، محاولاً أن يسهم فى نهضته التى كانت تتبلور بالفعل عبر محاور متعددة- لىها هو الالتزام دون شك-، إسهاماً متعدد المجالات، فى الشعر والرواية والمسرحية والنقد الأدبى.

فى عقد الأربعينيات يكتب لويس عوض ويترجم تسعة أعمال: مذكرات ورواية وديوان شعر وثلاث مسرحيات مترجمة وكتاب نقدى مترجم وكتابان فى الأدبى مؤلفان. ويستمر لويس عوض على هذا المعدل تقريباً كل عقد، بحيث يصل انتاجه الاجمالى الآن أكثر من خمسين كتاباً تتوزع على خمسة عقود من الزمان.

وليس ثمة مجال- هنا لاتهام لويس عوض بالثرثرة فنحن جميعاً نعرف كم هو ثرى فكره وكم هو دقيق أسلوبه، وكيف أنه متفرغ حقاً للكتابة، وحدها تحكم الاختيار ويحكم الوظيفة.

ولكن هذا لا يعنى أن كل انتاج لويس عوض متساو فى عمقه وجديته وأهميته، ويمكننا أن نلاحظ أن بعض كتيبه التى جمع فيها المقالات السبارة- على أهميتها- لا يمكن أن ترقى الى مستوى الأعمال التى جلس اليها سنوات طوالاً يجمع المواد ويعدها ويفندھا ويحللھا ويكتبھا. لنقدم من خلالها وعياً علمياً عميقاً لجمهوريه قرائه، وهنا لا بد لنا أن نذكر كتابه المصادر «مقدمة فى فقه اللغة العربية» وكتبه عن «تاريخ الفكر المصرى الحديث» ثم مقدمته الطويلة لترجمة مسرحية شلى بروميشيوس طليقاً.

وحين يكون الحديث عن لويس عوض ناقداً أدبياً، فلا يمكن للدارس أن ينطلق إلا من بروميثيوس طليقاً» (١)

فهو - دون شك - بيان لويس عوض وانجازته النقدي الأكبر في الأربعينيات، هذا الذي حكم خطوط فكره فيما بعد، حتى وإن بدا أنه.. يتراجع عن بعض ملامح هذا الانجاز في مقالات أو كتب أو محاضرات لاحقته. فهذا التراجع ذاته تجد جذوره كامنه، بل ظاهرة أحياناً في نفس البيان.

ولعل اختيار لويس عوض لعمل شلي بروميثيوس « طليقاً » دون غيره كى يترجمه ويكتب له مقدمة طويلة، في حد ذاته يمثل نوعاً من الازدواجية- ظاهرياً- على الأقل. ففي الوقت الذي يمثل فيه «الالتزام» الشعار الأساسي الذي يرفقه الجيل الجديد من النقاد والأدباء والفنانين بصفة عامة ومن بينهم لويس عوض، الذي يعلن- دون مواربة- في مقدمة «بلوتولاند» (٢) ماركسيته، يختار لويس عوض عملاً يعتبر واحداً من أبرز الأعمال الرومانسية دون شك أو مواربة أيضاً.

قد يقال أنه ليس ثمة توافق ضروري بين مذهب المترجم والنص الذي يترجمه، وإذا أصررنا على هذا التوافق فإن علينا أن نوزع لويس عوض إلى مذاهب شديدة التناقض لأنه ترجم لهوراس وشلي وأوسكار وايلد وشكسبير واسخيلوس في مراحل زمنية مختلفة، وهذا القول صحيح دون شك، غير أن تقيضة أيضاً صحيح فبعض الأعمال حين تختار للترجمة في زمن معين، يصبح لها دلالة ما يقصد المترجم أن يوصلها إلى جمهوره، وهي دلالة قد لا يستطيع توصيلها بلسانه فيقولها بلسان غيره. وكما يقولون فإننا نترجم ما لا نستطيع تأليفه.

وسواء كان لويس عوض واعياً بالازدواجية التي إشرت إليها، أو لم يكن، فإن حديثه في المقدمة عن شلي وعن «بروميثيوس طليقاً» هذا الذي شغل نحو نصف المقدمة، كان أشبه بمحاولة لنفي هذه الازدواجية، حيث كان الكاتب- حريصاً طوال الوقت على أن يميز شلي عن بقية الرومانسية بمجموعة من الصفات يحسن أن نتبعها من خلال بعض النصوص الدالة في المقدمة.

إن شلي- دون شك هو واحد من الرومانسيين العظام، فهو مع بايرون وكييتس يمثل الطوجا الثاني والأخير من المدرسة الرومانسية (ص٦) ولكن «إذا كانت الحركة الرومانسية قد انتجت بيرون المتشائم أو كييتس الذي نسي أفراح الحياة، فهي كذلك التي أنتجت شلي المتفائل الذي لم يعرف اليأس الى قلبه سبيلاً، شلي الذي آمن في كل سطر كتبه بقدرة الروح الإنساني على الوصول الى الكمال» (ص٧٧).

«كان بيرون ثائراً ولكن ثورته. كانت في الأغلب منصبة على مفساد النظام السياسي والاجتماعي والأخلاقي الذي كان سائداً في إنجلترا في أوائل القرن التاسع عشر. أما شلي فقد كانت ثورته للحرية ثورة فلسفية تجاوزت حدود الزمان المكان وجزئيات الحياة الاجتماعية. كان بيرون لا يستطيع أن يخفي احتقاره البالغ للجماهير رغم مبادئه الحرة المتطرفة، أما شلي فقد قال لي هنت عنه إنه رغم مقتله الشديدة للاسترقراطية كان يستطيع أن يضع في راحته ستة عشر أسترطاطياً وينظر اليهم جميعاً في رثاء» ص ٤٨

ولقد تجلجت الروح الديوقراطية في شلي أكثر مما تجلجت في أي شاعر آخر» ص ٤٨ ف «شلي الجمهوري عدو الكنيسة الأول، وإن كان مسيحياً أكثر من البابا، شلي قبرة الصباح، شلي أبو الأحرار- شلي البشير بالعهد الجديد الذي فيه يتساوى الشريف والرقيق وتسقط عن البشر أغلالهم ويتآخون في الروح القدس، روح الإنسان، شلي هذا لم يكن كاثوليكياً ولا من العصور الوسطى لأنه عاش مضطهداً ومات حراً كريماً» ص ٧٥- ٧٦.

ولقد كان شلى «أسمى الرومانسيين جميعاً لأنه لم ينسحب إلى الماضى كما فعل الآخرون، لم يرغ ولم يزيد وهو يأس من الإصلاح، بل نفذ بخياله فى المستقبل ففتق حجبته وبنى لنفسه وللناس عالماً جديداً كله خير ورجاء» (ص ٨١). ومن هنا فإن «الفرق بين برس شلى وأندريه بريتون هو الفرق بين الفرد الموجب المثير للمجاهد الذى يحس بوطأة المجتمع فيغضب ويحطم القيود، والفرد السالب المنكمش الذى يحس وطأة المجتمع فينطوى على نفسه ويهرب فى ذكريات الطفولة أو ذكريات ما قبل الحياة ويعتصم بسرداب اللاوعى، وهو آخر مابقى للفرد من ملكية خاصة لايشراكة فيها رنسان. الرومانسية هى روح الفرد النامى والسوريالية هى روح الفرد المضمحل» (ص ٨١)

والخلاصة ان شلى كان «شاعر البرجوازية الأول كما كان روسو ثائرها الأول. وشلى شاعر بورجوازى لأنه شاعر الحرية، شاعر الفردية، شاعر الديمقراطية- لذلك نحكم على شلى بأنه شاعر عظيم لأنه عبر عن روح جيله وصور ما تلاطم فيه من تيارات الفكر وصراع الطبقات تصويراً فلسفياً مجرداً» ص ١١٦.

وهذا النص الأخير يعتبر بلورة للنصوص السابقة جميعاً، تلك التى حرصنا على تسجيلها هنا ليس من أجل معناها فقط وإنما من أجل معنى معناها، أى تلك اللغة المتحمسة الدالة بحاسها على تبني لويس عوض لشلى، نموذج الشاعر الفرد الثائر الديمقراطى الحر، المشارك فى تطوير مجتمعه وليس الشاعر الهارب الخائف السالب، نموذج الرومانسى المصرى وقت صدور الكتاب. ولاشك أن هذا هو أحد ملمحين أساسيين زساسيين أعجب بهما لويس عوض فى شلى، أما الملمح الثانى فهو نظريته فى الشعر والفن بصفة عامة، تلك التى تربط بالمجتمع ماهية ووظيفة.

كتب شلى فى تصديره لمسرحية «برومثيوس طليقاً» يقول: أرجو أن يؤذن لى فى هذا المقام بأن أعترف بأنى أحمل بين جوانحي شهوة لإصلاح العالم» ص ٨٧ ذلك أن الشعر «عند كيتس حرفة كسائر الحرف لها ما لغيرها من صفات التخصص والاستقلال والاكتفاء الذاتى. وهو عند شلى عامل وسيط ينقل الى الأحياء معنى الحياة ويصور للمجتمع قوانين الاجتماع» ص ٨٣. إن الانتاج بجميع أنواعه- عند شلى- اجتماعى غايته، و «النظرة الشاملة إلى تاريخ الفكر والمفكرين سواء كانوا فلاسفة أو علماء أو ساسة للشعوب تهدينا الى أن الانتاج الفعلى كانت غايته دائما خدمة المجتمع مهما غمضت تلك الغاية فى نفوس أصحابها». ومن هنا يرى شلى أن الشعر تابع لعلم الأخلاق وعلم السياسة. وهذا رأى يمثل رأيه الثابت، وإن كان قد نقضه فى مقاله المشهور «دفاع عن الشعر» حيث عرف الشعر بأنه أسمى وجه من وجه النشاط الانسانى.

لكن مقال شلى «دفاع عن الشعر» لا يخلو من الفوضى والاضراب رغم ما به من جمال غريب. فهو صدى لأراء أفلاطون وآراء سير فيليب سيدنى كما أن فيه أشياء من كوليرج ووريورت. وهو ليس بحثاً متماسكاً فى النقد الأدبى يستطيع قارئه (؟) أن يلتصق فيه نظرية الشعر بعينها وإنما هو فى جوهره عرض عاطفى بالغ الحماسة لمقام الشعر فى المجتمع وأثره فيه... إلا أن حلقة الوصل الحقيقية بين آراء شلى فى «الدفاع» وآرائه فيما عدا ذلك إصرار شلى فى كل موضع من مقاله على ربط الشعر بالمجتمع... أما المتعة التى يوفرها الشعراء للناس فلم تشغل بال شلى كثيراً، ويدهى أنه عدها شيئاً ثانوياً بالنسبة الى الوظيفة الكبرى التى اختص الشعر بها، ألا وهى قيادة الفكر» ص ٨٩- ٩٠. هذه الوظيفة الكبرى- هى فى خاتمة المطاف وظيفة أخلاقية فقد «كتب شلى- فى «الدفاع» يربط بين الشعر والأخلاق فقال: أن الأساس فى الأخلاق هو الخيال،

والخيال وخذه نستطيع الخروج، من حدود «الأنا» الضيقة ونحس بما يحس به الغير... ولما كان الشعر من أدعى الأشياء الى تنمية الخيال، كان الشعر أداة أخلاقية كبرى» ص ٩٢ وفي هذا «الدفاع» أيضا «أن الشعر وليد الوحي وليس وليد المنطق، والوحي من الخيال، فبالخيال يصنع العاطفة والعاطفة هي سر الخير في الأخلاق. لذلك كان الخيال عند شلي هو «الأداة العظمى لتحقيق الخير الأخلاقي». في «الدفاع» أن جوهر الأخلاق هو الحب» ص ٩٤-٩٥.

«ولكن شلي رغم شدة حرصه على تأكيد الغاية الأخلاقية للشعر كان شديد الحرص كذلك على مهاجمة الشعر التعليمي» كما يتضح من مقدمته لمسرحية «برومثيوس طليقاً» (ص ٩٢) ف «هو في «برومثيوس طليقاً» قد وصل الى أنضج أطواره وتعلم أن يمقت الشعر التعليمي مقتاً لأمزيد عليه، ولكنه رغم ذلك ظل يعبر عن فلسفة الطبقة البورجوازية كما كان وهو بعد حدث في جامعة أكسفورد يصنع المراكب من الورق ويطلقها على أمواج نهر ايزيس.

هناك تطور في فن شلي لا في فهمه لوظيفة الشعر. فهو بجميع مراحل حياته قد سخر الشعر للتعبير عن روح العصر ولكن شلي ارتقى مع الأيام من واعظ يقدم آراءه على انعقول إقحاماً إلى فنان يخاطب القلوب فتصاع القلوب لسحره» ص ٩٦. وهذا ما حدث في برومثيوس طليقاً بالذات.

في هذه المسرحية صاغ شلي بفنية عالية كما يقول لويس عوض شعار البورجوازية الكبير عن روح الحرية، والذي تمثّل في المسرحية في مقولة برومثيوس في الفصل الأول من المسرحية «إن القوة المطلقة خطيئة» ص ١٠٠ ولابد من مواجهتها وهذا ما فعله برومثيوس الذي هو خالق الانسان والذي يعنى في ترجمته الحرفية الفكر المتقدم (ص ١٢٢) حين لعن جوتير في سورة ألمه وثريه، فإخفاً كما تخطى الانسان ولم يأت بنتيجة فتحوّل في النهاية- الى غمط آخر من المواجهة.

«لقد جرب برومثيوس الثورة السافرة العنيفة يوم أفقده القدر رشده فلعن جوتير لعنة كبرى. فماذا أفاد برومثيوس من لعنته؟ لا شيء. أن الاحتجاج العنيف عند شلي لا ينفذ بل يضر. فلقد أعطى برومثيوس الجرح جوتير المستبد سبباً جديداً للبطش به وبالبشر الذين هام بحبهم كل هذا الهيام. فلما أدرك برومثيوس خطأه وندم على اللعنة ورضى بالعذاب ليفدى البشر بجراحه انتصر الخير على الشر وهوى غريزة من قمة الزمان ومن قمة المكان بغير رجعة» ص ١١٢-١١٣، ومن هنا فإن برومثيوس يشبه المسيح في إيمانه بالحب كأساس للحياة والغفران كأساس للخير والغذاء كسلاح لتحقيق الكمال الانساني المنشود الذي كان يؤمن بمجيئه الى الأرض إيماناً قريباً من التعصب الأعمى» ولكنه «لا يشبه المسيح وحده، وإنما يشبه المسيح وروسو وغاندى وغيرهم»

وأذا كانت مسرحية شلي «تدور حول محور واحد هو الثورة السياسية... فهي سياسية في أهدافها فقط وليست سياسية في وسائلها. هي ثورة أخلاقية في وسائلها. بل هي أشبه بالعصيان المدني منها إلى الثورة. هي أشبه بالكتيك الفاندى منها بالكتيك الماركسى.» (ص ١١٢).

هذه النهاية لمسرحية شلي هي خير تمثيل إذن لفهمه الناضج لوظيفة الفن الاجتماعية، فهم أخلاقى يرفض الثورة ويكرس الحل الإصلاحى أو العصيان المدني. وهنا نجد أنفسنا أمام موقف ملتبس لويس عوض، إذ أن محمسه الشديد لشلي وموقفه المحايد من حله الأخلاقى قد يبدو أن متعارضين في بعض الأحيان، ولكننا لا نستطيع- في فهم لويس عوض- أن نجد إداته واضحة لهذا الحل الأخلاقى، أو لتقليص الوظيفة الاجتماعية للفن إلى هذا المنظور الأخلاقى وحده، مما يجعلنا نتساءل ما إذا كان فهم شلي «الرومانسى الثورى» هو نفسه فهم لويس عوض للفن؟

منذ الجملة الأولى من مقدمته، لا يتوانى لويس عوض عن ربط الفكر والفن ليس فقط بالحالة الاجتماعية، بل تحديدًا بالوضع الاقتصادي. يقول: «لاسيبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس» (ص ٥). وفي بقية المقدمة، وخاصة الجزء الأول منها المعنون بـ «الانقلاب الصناعي» نجد بحثاً «وياً مدعوماً بالأرقام والإحصاءات عن تطور الصناعة والتجارة والصناعة لتحديد تطور الطبقة البرجوازية الإنجليزية. تلك الطبقة التي أنتجت أدباً جديداً ذا طابع «قد تشكل في مجموعته تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة التي كتبت ذلك الأدب وكتب ذلك الأدب لها» ص ٦.

ولقد أنجز لويس عوض في هذا الجزء للنقد الأدبي العربي الحديث تحجازاً بالغ الأهمية، ربما لم يستفد منه أحد حتى الآن، فقد استطاع بذلك - بالغ ودقة نادرة وبساطة أخاذة وثقافة واسعة وحسب حقيقي للأدب والفن أن يكشف للقارى كيف يمكن أن نطبق هذه المقولة العامة عن العلاقة بين الطبقة الجديدة والأدب الجديد. وكان مدخله الممتاز هو تلك الوسائط القائمة بين الاثنين والمتنشلة في القيم الجديدة التي تبنتها تلك الطبقة الجديدة تعبيراً عن مصالحها، وهي نفس القيم التي يكشف عنها أدبها كما تفتل في تيار أو مدرسة هي الرومانسية وفي أنواع أدبية جديدة مثل الرواية. ولعل أهم هذه القيم دون استثناء قيمة «الأنا الحرة» تلك القيمة التي حتمت مذهب الحرية في التجارة ومذهب المنفعة في الأخلاق والذاتية في الفلسفة ونظرية الانتخاب الطبيعي في علم الحياة... الخ

إن هذا التحليل هو في تقديرى أول تقديم حقيقي للفهم الطبقي للأدب والفن والفكر في النقد العربي الحديث - فيما أعلم - ولولا أنه كان مطبقاً على الأدب الإنجليزي لكان أكثر خطورة من كثير من المقالات التي كتبت في نفس فترته أو بعدها بقليل واستطاعت أن تنتقل هذا الفهم (الماركسي) إلى الأدب العربي وتفهم هذا الأخير وتنتقده على أساس من هذا المنهج الجديد، والذي كان تحجواً واضحاً لربط الأدب بالحياة أو حتى بالمجتمع الذي قدمه طه حسين وجيله منذ بدايات القرن، لأنهم كانوا يعطون لهذا المجتمع معنى وضعية يحصره في نطاق العصر والجنس والبيئة دون الأساس المادى الاقتصادي الواضح في تفسير لويس عوض ومن تلو.

لقد استطاع لويس عوض أن يقدم هذا الفهم إلى قراء العربية تقديماً راقياً وبسيطاً في آن واحد، بسبب من أسلوبه العربي الرقيق الدقيق وانفتاح ثقافته من ناحية، وبسبب أنه لم يقصره على الحديث النظري فحسب وإنما طبقه على نماذج من الأفكار والفلسفات والنظريات العلمية ثم على الحركة الرومانسية ومنها إلى نصوص أدبية بعينها مثل قصة روبنسن كروزو ثم إلى «برومثيوس طليقاً».

غير أن تقديم لويس عوض لهذا الفهم الطبقي للأدب قد شابهته بعض التناقضات التي قد تبدو نوعاً من بقايا النظريات الماضية أو هفوات في الكتابة، ولكن تحليلها العميق يكشف عن كونها تناقضات أصيلة في فهم لويس عوض نفسه لعلاقة الأدب بالمجتمع. ولعل أظهر هذه التناقضات هذا التحديد للثقافة الرفيعة التي كانت سائدة في العصور الوسطى. يقول «إن ثقافة العصور الوسطى لم تكن بوجه عام إلا ثقافة ريفية خاصة بكل ما في هذه الثقافة من محاسن ومساوئ». وكانت مساوئها تروى على محاسنها بطبيعة الحال. فالريف فقير بطبيعته محافظ بطبعه شديد التدين ضيق الدين لا مجال فيه للعلم ولا يسمع بالعلم لأن العلم من شأنه أن يغير الأفهام ويوضح الحقوق فيبذر بلور التمرد في نفوس الناس» (ص ٨).

في هذا التحديد تعميم واضح يكاد يصل إلى حد اللاتاريخية وهو على كل حال مناف

للتفسير الطبقي الذي يسود المقدمة بصفة عامة. فبدلاً من أن يستند هذه الخصائص إلى الوضع الاجتماعي والطبقة الاقطاعية المسيطرة التي يناسبها الثبات، يستند الى الريف إجمالاً وبشكل أخلاقي واضح (٣).

يرتبط بهذا التحديد ويدعمه قوله في نفس الصفحة أن «المجتمع الثابت الاقتصاديات لا يفيد تمرد الطبقات لأن التمرد لن يجلب عليه الا القوضى وتدهور الانتاج» وهو قول يبرر استمرار سيطرة المجتمع الاقطاعي، بغض النظر عن التفسير الطبقي لتطور المجتمع الذي يرى أن صراع الطبقات (وليس الثبات الاقتصادي أو القلق الاقتصادي) هو الذي يحرك التمرد أو الثورة، فقد يكون المجتمع ثابتاً اقتصادياً بمعنى تلك الطبقة السائدة للسلطة بقوة اقتصادياً، ولكن الظلم الاجتماعي حاد فيقع التمرد أو الثورة. ومثل هذه الجملة تكاد تشير إلى نفس الحل الأخلاقي الذي أنهى به شلي مسرحيته بروميثيوس طليقاً كما رأينا، كما أنها تكاد تخرج لويس عوض من الفهم الماركسي إلى المادية الميكانيكية في فهم العالم. فالاقتصاد هنا هو المال (كما هو الحال في الفهم الرأسمالي الوضعي) وليس بمجمل البنية التحتية بما فيها من قوى إنتاج وأدوات إنتاج وعلاقات إنتاج.

وفي مقابل هذه الآلية الاقتصادية نجد لويس عوض يستخدم مصطلح العصر أو «روح العصر» أكثر من مرة يقول «وقبل الكلام عن خصائص الشعراء الرومانسيين لابد من الكلام عن طبيعة العصر الذي أنجبهم، فظهر بذلك الصلة بين الشاعر وعصره وأصحة للعيان». ويقول ص ٢٦ «ظهر النثر الفني في إنجلترا بمجيء العصر الأوغسطيني فنضج قرب منتصفه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني. ولم يأت ذلك مصادفة وإنما جاء متشياً مع روح العصر» ويقول ص ٩٦ في نص سبق أن استشهدنا به عن تطور فن شلي «فهو في جميع حياته قد سخر الشعر للتعبير عن روح العصر».

ولاشك أن تواتر المصطلح ينفي أن يكون مجرد سهو أو خطأ، كما أن اتساقه مع عدد آخر من المفاهيم الوضعية يجعل وروده أمراً طبيعياً. فرغم التعارض الواضح بين تحكيم العنصر الاقتصادي في الانتاج الفكري والفني، وتحكم روح العصر أو العصر، الا أن كلا الاستخدامين مردود إلى الفلسفة الوضعية التي تفسر الفن والفكر تفسيراً مثالياً، سواء كانت مثالية حسية (المال) أو أخلاقية (العصر أو روح العصر). وهنا نجد أن تحديد وظيفة الفن - في النص الأخير - بالتعبير عن روح العصر، لا يختلف كثيراً عن الفهم الأخلاقي لهذه الوظيفة كما قدمه شلي، بحيث نعهده الى الالتقاء بين لويس عوض وشلي بعد التناقض الظاهر الذي بدا لنا في الفقرات السابقة، ونكتشف أن الحس الأخلاقي كما من في فهم لويس عوض للفن ووظيفته رغم التحليل الطبقي الدكي والمثقف.

ويتضح لنا هذا الحس الأخلاقي في أعلى مستوياته في السمة الغالبة على المقدمة بصفة عامة، أقصد سمة التحليل القيمي أو المضموني، فكما رصدنا يعتمد لويس عوض في تحليله للعلاقة بين الفن والطبقة أو الوضع الاجتماعي على سلم القيم التي أفرزتها الطبقة البورجوازية في مختلف ميادين الحياة بما فيها الأدب. وحتى في تحليله للنصوص الأدبية نجد أيضاً يركز على هذه القيم أو ما يمكن أن نسميه بالمضمون، دون أدنى اهتمام بخصوصية الأدب تلك التي تتجلى - أساساً - في التشكيل، وبه يتميز عن بقية أوجه النشاط الإنساني والفكري منه بصفة خاصة. غير أن ثمة إشارة وحيدة للتشكيل أو التجنيس، في محاولته لتفسير سيادة نوع أدبي مثل النثر في إنجلترا في العصر الأوغسطيني. يقول فيها:

«ظهر النثر الفني في المجتهدا بمجيء العصر الأوغسطي فنضج قرب انتهاءه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني. ولم يأت ذلك مصادفة وإنما جاء متمشياً مع روح العصر. الخيال النشط والعواطف القوية وحرية الخلق هي أركان الشعر، وهي جميعاً عناصر لا تتأتى في عصور الاستقرار ولاتليق بمجتمع رائده الاعتدال، مثله الأعلى خنتلمان تشستر فايد. فإن ظهرت في الناس وجب قصعها حالاً لأنها تهدد النظام القائم، وأنه ظهرت في الشعراء وجب نقدها في قسوة لأنها لا تتفق مع الجنتلة (١) التي تسود الأرستقراطية. لهذا ظهر النثر كأداة للتعبير وحل محل الشعر في كثير من الأحوال. لأن النثر لا يتسع لخيال كبير وعاطفة هائلة ص ٢٦ في»

هذا النص نجد التعميم والآلية يصلان إلى حد الخطأ حيث تسيطر نشوة التفسير (٤) إلى أقصاها فنقسم النثر بخلوه من الخيال الكبير والعاطفة الهائلة وتسم الشعر بأنه لا يصلح لعصور (الجنتلة) والاستقرار والاعتدال. وهذا خطأ بين يكشف عن نقص واضح في قدرة لويس عوض على الاقتراب من الشكل الأدبي أو النوع. وهو نفسه يعترف بذلك حين يقيم مقارنه بينه وبين محمد مندور فيقول: «وكان ذكاءه ذكاءً تحليلياً قاطعاً كالنصل الماضي بفتت كليات الحياة إلى جزئيات صغيرة ناصعة واضحة للعين المجردة وكان ادراكى ادراكاً تركيبياً لا أرى الشيء وأضحاً إلا على البعد ويلف كل شيء بضباب المطلقات والمقولات الكلية. وكان يقدم القيم الجمالية وكنت أقدم المضمون على كل جمال

... ومندور هو الذي عمق إحساسى بالجمال وقرى التفاتى إلى الجانب الشكلى فى الآداب والفنون فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفاتاً إلى حادة الفن ومضمون فنى إلى صورة الفن وشكله (٥)

وهذا النص يكشف لنا بالإضافة إلى الاعتراف بيميله إلى المضمون (بغض النظر عن مساوياته للمضمون والمادة وللصورة والشكل) عنصراً هاماً في تفضيل لويس عوض لشلى لم ترصده من قبل وإن كان واضحاً في نصوصه، هو تعالى شلى عن جزئيات الحياة إلى الفلسفة والمطلقات التي يفضلها لويس عوض (ص ٤٨ - ١١٦) ولو أننا حاولنا أن نقيم موازيات مفهومية من خلال هذا النص للاضطلاع على المطلقات والمقولات الكلية أى الفلسفية تكاد تساوى المضمون في حين أن الشكل أو القيم الجمالية تساوى الجزئيات الناصعة الواضحة للعين المجردة. وهنا نكتشف أن المضمون لديه ليس إلا القيم الفكرية المجردة أو الفلسفة أو رؤية العالم، وهذا هو ذات المعنى الذي كان سائداً بالفعل لدى معظم الماركسيين من نقاد الأدب في العالم في تلك المرحلة، لوكاتش وكودويل وغيرهم (٦) الذين كانوا يعطون الأولوية المطلقة للمضمون على الشكل. مع فارق أن لويس عوض لا يعطى أدنى اهتمام أو إشارة هنا للشكل. بل من الطريف أن نلاحظ أنه حتى يتجاهل نصاً هاماً لشلى - هذا الذى عرض نظريته بدقة - فى تصديره لمسرحية «برومثيوس طليقاً» يقول فيه (ص ١٣٠ من الترجمة):

«إنه من غير الممكن أن شاعراً يعيش فى زمن واحد مع قطا حل شعراء جيلنا يستطيع أن يجزم بضمير مستريح أن لغته أو لون تفكيره لم يتشكلا إطلاقاً بقراءة المتواصلة للمؤلفات التي انتجتها تلك الأذهان الجبارة. صحيح أن القوالب والأشكال التي صب فيها ذلك الانتاج من دون روح الانتاج ذاته، هي وليده التكوين الخاص للحالة العقلية والمعنوية التي عليها أذهان الجمهور المحيط بأولئك الشعراء أكثر مما هي وليدة التكوين الخاص لأذهان أو تلك الشعراء ذاتهم، وهذا ما جعل بعض الكتاب يتقنون قوالب الشعر التي تميز بها أولئك الشعراء بما يظن أنهم كانوا موضع التقليد دون أن يكون لهؤلاء ما لآخرين من نفس المهمة. ذلك لأن القوالب من عمل العصر الذي

يعيش الشعراء فيه على حين أن الجوهر هو ضياء العقل العبقري الذي لاسبيل الى رؤيته بتمامه»
فى هذا النص الذى يمتلىء بالمفاهيم والصياغات الرومانسية التفات هام الى فكرة هى تقيض
عمل لويس عوض فى المقدمة كلها هى أن الشكل أو القالب، وليس المضمون (أو الجوهر)، هو
الاجتماعى، ورغم أن شلى يستخدم المصطلحات المثالية ويفصل فصلاً حاداً بين الشكل والمضمون
إلى درجة أن الشكل أو القالب يمكن تقليده، فإن فى الفكرة عنصراً هاماً كان يمكن للويس عوض
أن يستخذه لى يمارس نقداً ماركسياً حقيقياً، وهو العنصر الذى أشار اليه لوكاتش فى مقال
مبكر سنة ١٩٠٩ حين قال إن «انه الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى فى الأدب». (٧)
الذى اعتمد عليه العديد من التقائى الماركسيين منذ باختين ومدرسة فرانكفورت معظم النقاد
الماركسيين المعاصرين.

ورغم عدم التفات لويس عوض إلى هذه الفكرة إلا أن ممارسته فى المقدمة كانت متبينة لمفهوم
المضمون كما قدمه شلى هنا أى الجوهر أوضياء العقل العبقري ذلك الذى يلتقى مع حب لويس
عوض وبحثه عن الكليات والمطلقات، وهى جميعاً فى النهاية مصطلحات مثالية تكشف عن
التوافق بين التركيز على المضمون - باعتباره العنصر الاجتماعى فى الأدب (وتقديمه باسم
الماركسية) وبين الظموحات المثالية الأخلاقية الكامنة فى تكوين لويس عوض وربما أبناء جيله
جميعاً. فى حين أن الشكل قد هجر لأنه قد فهم باعتباره جزئيات محسوسة (أى تقنيات)، فى
حين أن الفهم الماركسى للشكل يتجاوز ذلك إلى مجمل العناصر المشكلة لبنية العمل الأدبى أو
الفنى وتنظيمه.

إن التركيز على المضمون بهذا المعنى وإهمال الشكل، وإهمال العلاقة الجدلية بينهما التى
تعطى للشكل أحياناً الأولوية، بل تجعله هو الأساس فى التحليل باعتباره العنصر المادى الملموس
فى النص الأدبى، ومن ثم ينبغى أن يكون هو موضع التحليل لتصل منه إلى رؤية العالم أو
الفلسفة أو المضمون إذا جاز لنا المساواة، كل هذا أوقع لويس عوض فى فهم مثالى للعلاقة بين
الأدب والمجتمع رغم التحليل الطبقي الذكى والحساس، وجعل منه لويس عوض طليقاً من قيود
الماركسية كما تنشئ عبارته التى أشرنا إليها فى مقدمة بلوتولاند.

غير أن الإنصاف يقتضى منا أن نوضح أن انطلاق لويس عوض وبرومثيوس كانا مبررين تماماً
فى مصر سنة ١٩٤٦، حيث قدما لجمهور يتطلب نموذج الرومانسى الثورى، ليس إلا، فى مقابل
الرومانسى الخالم أو الهارب أو الواهم الذى كان سائداً. كان شباب البورجوازية الصغيرة المصرية
الذى يش من ممارسات البورجوازية الكبيرة فى إدارة دفة الصراع مع المحتل الأجنبى، تحتاج هذا
النموذج وليس نموذج الماركسى الثائر. هذا النموذج الأخلاقى فى الفهم وفى الممارسة، وليس
نموذج الفهم العلمى الحق والممارسة العلمية الصحيحة، لأن وضع الصراع الطبقي - فيما تشير كثير
من التحليلات - لم يكن يعطى أكثر من نموذج ثورة أو حركة ١٩٥٢ التى أصبح لويس عوض
وجيله فرسانها الثقافيين. ولكن هل قدر المثقف أن يعكس - مجرد الانعكاس الألى - الوضع
الاجتماعى كما فهم هذا الجيل ومارس؟ أم أن دوره هو أن يتجاوز هذا الوضع ويقوده إلى
الأفضل؟ هذا سؤال يحتاج إلى أن يطرح وأن يظل مطروحاً باستمرار

هوامش

(١) صدر الكتاب فى طبعته الأولى عن مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٦، ثم صدرت
الطبعة الثانية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ وهى الطبعة التى اعتمدنا عليها هنا.

والبها تشير أرقام الصفحات في المتن.

(٢) راجع قوله- الذي يحمل أكثر من معنى- عن نفسه:

«ولأنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع، فقد أجهز عليه كارل ماركس، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة الألوان واحداً وغدت أمامه الحشائش حمراء والسموات حمراء... كأنما شب في الكون حريق هائل. وهو راض بأن يعيش هذا الحريق. فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر إلا في الحرية الحمراء». مقدمة ديوان بلوتولاند وقصائد أخرى» مطبعة الكترك بالفجالة بمصر سنة ١٩٤٧ ص ٢٤.

(٣) يشير محمد مندور إلى نفس التفرقة في دراسة لويس عوض عن المسرح المصري القديم، وينتقدها في كتابه النقد والتقاء المعاصرون. مطبعة نهضة مصر، بالفجالة. د. ت. ص ٢٠٥.

(٤) يصف مندور (في المرجع السابق منهج لويس عوض بالتفسيرى.

(٥) راجع كتاب «الثورة والأدب». دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٣ ص ٨.

(٦) راجع حول هذه القضية وبقد الماركسية التقليدية وعلاقتها بالمفاهيم الهيكلية

TNMY BENMET: MAXAIMN AND OURMALSOM, METHUEN, AND LODPO-
NEW YAK, 1979.

(٧) نقلا عن تيرى إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبى، الفصل الذى ترجمة منى أنيس بمجلة خطوة. ثم الترجمة الكاملة لجابر عصفور بمجلة فصول مح ٣٤ سنة ١٩٨٥، ص ٢٦.

«يمثل لويس عوض فى حياتنا الثقافية الحديثة بؤرة اشعاع متميزة، تتوهج فى مجالين مجددين: هما الفكر الحضارى، والنقد الأدبى. فقد استطاع بقامته المديدة وثقافته الموسوعية أن يقف على مسافة كافية من منظور المثقف العادى فى مصر، ليتأمل تاريخنا الحضارى بمراحله العديدة، ويحدد مكوناته الحقيقية ويستشرف مساره ومستقبله وأرتباطه بمنطق التطور الانسانى الشامل، فخالف بذلك رؤية العوام بقدر ما حمل رسالة قادة الفكر فى العصر الحديث، وإذا كان قد انفرد بتأويلاته الخاصة لبعض الادوار والمراحل فى حركة التنوير العربية فى مصر، مما أثار مشكلات عديدة، فإنه يلتقى مع بقية ممثلى هذه الحركة فى الهدف الاستراتيجى الأخير»

د. صلاح فضل/مجلة «الأذاعة والتلفزيون»

١٩٩٠/٣/١٧

بلوتولاند

قفزة خارج السياق / قفزة فى قلب السياق

رفعت سلام

■ «آه من الأسن. قتلنى الركوند.»

حينما صدرت الطبعة الأولى من «بلوتولاند» (١٩٤٧)، كان الوقت مبكرا، فيما يسبق اليقظة. وحينما صدرت الطبعة الثانية (١٩٨٩)، كان الوقت نمتأخرا، فيما يشبه الغسق. وبين الأولى والثانية: جرت مياه ومياه فى النهر، كان صاحب «بلوتولاند» - نفسه - أحد موجهيها العديدين. وبينهما: كان تاريخ.

(١)

التصف الثانى من الأربعينيات هو الحلقة الأولى الفاصلة من هذا التاريخ. وجهها السياسى: توزعته حركة «الرفد» و «الاخوان المسلمين» والتنظيمات الشيوعية، والشارع المصرى، والقصر، وأحزاب الأقلية، وسلطة الاحتلال البريطانى. حركة متقاطعة، مشتبكة، متصارعة - لحظة الرمح الأخير - حتى درجة التصفية.

حركة بلغت ذروتها الأولى فى انتفاضات فبراير ١٩٤٦، وتكوين اللجنة الوطنية العليا للعمال والطلبة، ضد القصر والاحتلال. كانت دلالتها السياسية الأولى أن نهج إدارة الصراع السياسى - الذى التزمته القوى التقليدية - قد وصل، مع المحاكمات القانونية والانتهازية، إلى طريق مسدود، إلى نهايته ونهاية مرحلة من الترددات والحسابات الضيقة. كان تمييزها السياسى صعود قوى سياسية جديدة إلى ساحة الفعل والممارسة، لالتعرف الطريق المفضى إلى القصر الملكى ودار السفارة البريطانية، بل - على التقيض - تبحث عن الطريق المفضى إلى الشعب وتلتزمه، طريقا

للاستقلال والحرية: هو الصعود القوي لليسار المصري (التنظيمات الشيوعية بالذات، ومعها اليسار الوفدي) الذي طرح رؤية أخرى لذلك العالم السياسي الوطني، واكتشف - لأول مرة في تلك الأحياء - علاقة البعد الاجتماعي بالتححرر السياسي، وبدأ نهجا جديدا في الحركة السياسية: المراهنة على حركة الجماهير، بدلا من المراهنة على، «الوضع الدولي»، أو «العطف السامي لحكومة جلالة الملكة»، أو «مبادئ حقوق الإنسان».

حركة بلغت ذروتها الأخيرة في حريق القاهرة ١٩٥١، الذي تقاطعت عوامل عديدة وقوى متعددة لتصنعه، وتضمن دلالاته: أن جميع القوى السياسية التقليدية قد أصبحت عاجزة عاجزا فاضحا عن التوصل إلى حل للوضع المتأزم، وأنها - في حركتها - قد وصلت إلى مرحلة التخبط، فالشلل عن الحركة الفاعلة والسيطرة على حركة تلك القوى الجديدة الصاعدة، أو «حركة الأحداث» ذاتها، وأن الزمام قد أفلت منها، بحيث أصبح وجودها ذاته موضع تهديد. كان من دلالاته وصول «العضب الشعبي» إلى درجة الانفجار المدمر، الذي ينطوي - مع التخريب - على امكانيات الثورة الشعبية، التي تجرب العالم القديم، وخاصة مع مد الفكر اليساري، واكتسابه المتزايد لأرض جديدة في الأوساط الشعبية، وتواصل شعاراته مع الأمنيات الوطنية وتوافق حركته مع الإيقاع العام لحركة الشارع المصري.

وبين الذروتين، كانت قوى تشهد زمن أفولها، وقوى تكتشف زمنها وإيقاعها. بينهما، سقطت العشرات، وسالت دماء، وانفتحت معتقلات وأوصدت في أعقاب الأفواج الداخلة، وارتفعت صرخات التعذيب مختلطة بصيحات الحرية.

زمن من الاختلاط العظيم بين الشهادة والخيانة، والفداء والتواطؤ، والإقدام المتهور والتخاذل البليد. زمن انهيار أبنية قديمة، وشعارات قديمة وحسابات قديمة، وصعود أبنية جديدة، وشعارات جديدة، وحسابات جديدة، من خلال الركام المتهاوى.

ولم يكن لأحد أن يتنبأ بما هو قادم.

(٧)

ويظل النصف الثاني من الأربعينيات هو الحلقة الأولى الفاصلة من هذا التاريخ. وجهها الثقافي العام: توزعته الرؤى الدينية والعلمانية والتوفيقية سواء المتعلقة بالهوية الوطنية، أو الوضعية الأنطولوجية، أو التوجه الثقافي العام. كان صوت (الاخوان المسلمين) يسود الخطاب الديني المؤسس على «إسلامية» مصر، تاريخا ووجودا ومستقبلا، وعلى أن «الإسلام» دين ودولة، وعلى التمييز «الديني»، و«الأصلاح لهذه الأرض»، ولا راحة لهذه البشرية.. إلا بالرجوع إلى الله. والرجوع إلى الله... له صورة واحدة وطريق واحد.. انه العودة بالحياة كلها إلى منهج الله الذي رسمه للبشرية في كتابه الكريم. انه تحكيم هذا الكتاب وحده في حياتها والتحاكم إليه وحده في شؤونها وإلا فهو الفساد في الأرض، والشقاوة للناس.. والجاهلية التي تعبد الهوى». رؤية شمولية صماء للعالم وقطعية ثبوتية كهنوتية، وانفلاق مطبق على الذات.

وكان ثمة العديد من الروافد العلمانية، في مواجهة هذا اليقين الغيبي، الشمولي.

كانت هناك مجموعة المفكرين (طه حسن، وسلامة موسى وحسين فوزي وصيحي وحيدة...)، الذين أسسوا - مع غيرهم - ثقافة العقل والاستنارة استنادا إلى رفض الغيبيات كأساس لمعرفة العالم، وحرية التفكير والدرس بلا قيد عقيدتي، والانطلاق من «الحضارية» المصرية، ووحدة التاريخ المصري والدور، المركزي للنظر العلمي في رفعة الحياة.. وتأسس معهم نظر «علماني» في

التأريخ، والوضع الاجتماعى والانسانى، والنقد الأدبى. وصعدت معهم فكرة الخصوصية المصرية إلى مستوى تأصيلى، جذرى. وقاسوا وتقاطعوا- بدرجات متفاوتة- مع الأفكار الاشتراكية. وكانت هناك مجموعة الكتاب اليساريين، المرتبطين بالتنظيمات الشيوعية الفتية، الذين انطلقوا من المفاهيم «الماركسية»، الراتجة فى ذلك الحين، حيث المادية هى أساس رؤية العالم، والصراع الطبقي هو جوهر حركة المجتمع، والعمل السياسى هو الفعالية الأولى. وكان «الأدب» و «السياسة» هما المجال الحيوى لهؤلاء الناشئين، المفعمين بالحيوية والحماس. وكانت «الجماهير» الهاجس الأعلى فى آليات توجيه الخطاب اليسارى. وكانت «الاشتراكية» الحزب اليومى والحلم الذى يوشك على التحقق.

وحول «علمية» يوسف مراد، تكونت حلقة من الباحثين عن منهج علمى- نظرى ومعرفى- عام وخاصة فى علم النفس. وحول «وجودية» عبد الرحمن بدوى تحلقت مجموعة أخرى، رفضا للتليم السائدة، واكتشافا للمذهب الجديد. وحول «السيرىالية» نشطت مجموعة هامة من المثقفين والمبدعين، من خلال جماعة «الفن والحرة»: أنور كامل وجورج حنين وكامل التلمسانى ورمسيس يونان.

وعرفت الثقافة المصرية مجالات جديدة، تمثل تلك الرؤى التى تكسر وتتحدى التقليدى والمستقر: «المجلة الجديدة» و «الفجر الجديد» و «الجماهير»

وعرفت الثقافة المصرية أسماء وشدى صالح وبشر فارس وفؤاد كامل وعادل كامل.. وغيرهم. وصدرت أعمال تأسيسية. وانفجرت دعوات وأفكار تتخطى المرحلى، لئتماهم فى توجيه المستقبل. هى- فى وجه منها- مرحلة تحقق بالفعل. وهى- فى وجهها الآخر- مرحلة تحقق بالثقة لأفكار لن تعرف تحقيقها الفعلى وازدهارها إلا فى الخمسينيات والستينيات. ولكن صخب الصراعات السياسية الزاعق وارى- جزئيا- الصراع الثقافى المحتدم. ولكنها- جميعا- كانت تتجه إلى لحظة الانفجار. فما هو قادم.. كامن.

(٣)

والنصف الثانى من الأربعينيات حلقة فاصلة من هذا التاريخ.

وجهه الأدبى حفل بأصوات التقليد والتجديد، ومتقاطعة حيناً، ومتجاورة حيناً آخر. كان النقد «التذوقى» لا زال مسيطراً، استناداً على قامته «العميد» وفعاليتيه فى قلب الحياة الثقافية، تتداخله الأفكار التى تربط الأدب ب «الحياة» لا ب «الواقع». ف «الواقع» كان بقيمة التبار اليسارى فى النقد (تمايز سيفضى إلى معركة منهجية فى منتصف الخمسينيات القادمة). أنه- لدى الواقعيين القادمين من هذه السنوات العصبية- «الواقع الاجتماعى»، لا «الحياة» عامة، بلا تحديد.

وكانت الكتابة الروائية والقصصية تشهد أفول التقليدى: محمد تيمور، ومحمد فريد أبو حديد، وسعيد العريان، وأضرابهم المستندين على البلاغة القلبية، والرومانسية الباهتة، والاستعارة التاريخية، والسرد العفوى. وكانت تشهد- فى نفس الوقت- صعود الصوت الحكائى الجديد ورسوخ بعض رموزه: يحيى حقى ونجيب محفوظ وعادل كامل، الذين أسسوا القصة والرواية باعتبارها «فناً إبداعياً»، بالمعنى الاصطلاحي الحديث. ولكن هذا «الفن الإبداعى» شهد- فى عهد تأسيسه هذا- التمرد والخروج على كتابات هؤلاء المؤسسين، بتأثير «الوجودية»

و «السيريالية»، مع الأعمال الأولى ليويسف الشارونى وادوار الخراط وفتحى غانم وعباس أحمد. وكان زمن الأتول الأخير لمجموعة «أبوللو» الشعرية، التى لم تستطع رومانتيكيتهما الصمود فى الحظض الجارف. وكانت نهاية زمن شعرى، إحيائى، لم يفلت منه غير صوت حوشى غريب: محمود حسن اسماعيل. أما بقايا مدرسة «الديوان» - العقاد - والأصوات المشابهة، فكانت تعيد انتاج ماسينق استهلاكه، فى آلية وبلادة.

وصعد - شعريا - الخارجون: «بشر فارس» الرمزي، فى كسره لنية الصورة الشعرية، وإطلاقه سراح الخيال، واقتناص المفارقة المفاجئة، العجيبة، و«حسين عفيف» فى كتابته الشعر النثرى، المؤسس على «الشعور» لا «العقل»، والحرية لا «الخليل بن أحمد»، و«كمال عبد الحليم» ومعه جوق «إصرار»، فى تحطيم اللغة البلاغية العتيقة والإعلاء من السياسى، والنيومى، والمباشرة. كانت الساحة مفتوحة - مطلقا - لكل الاحتمالات الإبداعية. وكانت كل الاحتمالات حاضرة، وفاعلة، وحافلة بالوعود المضينة. وكان «بلوتولاند».. أحد هذه الوعود.

(٤)

كان «بلوتولاند» أحد الاحتمالات الكبرى التى انفجرت فى تلك الحلقة التاريخية المؤسسة للخمسينيات والستينيات، وسط انفجارات الأحداث والتيارات والأعمال السياسية والاجتماعية والثقافية.

لم يكن - إذن - انفجاراً «شخصياً»، يحمل طابع النزوة أو الفورة، لكنه كان تجاربا مع حالة الفوران العامة، التى تواربها الأحداث السياسية وظلال القامات الشهيرة من أعلام الأدب والفن. كان تجاربا - على نحو ما - مع فكرة «المصرية»، وبيان «يحيا الفن المنحط»، وجماعة «الفن والحرة»، وصعود «السيريالية»، وشعار مجلة «التطور»،: «نحن نؤمن بالتطور الدائم والتغيير المستمر»، وافتتاحية مجلة «البشير»: «نحن أبناء ضالون»، والبحث المحموم - لدى الأجيال الجديدة - عما يتجاوز السائد المهيمن، ويفتح نوافذ شاسعة للمكبوت، والمهمش، والخارج على القبل المسيق. كان «بلوتولاند» - إذن - انفجارا فى مناخ متفجر، وانتماء للطليعى التجريبي، وقفرة فى قلب سياق من مقاومة قوانين الجاذبية الثقافية والإبداعية.

ولكنه - فى وجهه الآخر - قفزة خارج سياق مقابل: سياق العام، الشائع، المقبول، بل خارج احتمالات القبول، النظرية. فلم يكن «خروجيا» - فحسب - بل كان صداميا، استفزازيا، كمن يدعو إلى المبارزة، دون أن يكتفى بإظهار السلاح.

وكان «بلوتولاند» - فى ذلك - بيان المعركة.

لكنها المعركة المرجاة إلى النصف الأول من الخمسينيات.

(٥)

عاد «لويس عوض» من المنجترا فى أغسطس ١٩٤٠، وقد قطع بعثته إلى «كامبريدج»، بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية، حاملا معه بعض حصائد السنوات الثلاث التى قضاه فى البعثة الدراسية: قصائد «بلوتولاند». طبع الديوان فى عدة نسخ على الآلة الكاتبة، تبادلها الأدباء الشبان.

وبانتهاء الحرب فى ١٩٤٥، قرر نشر الديوان. وكتب له مقدمة تشرح منطقته. وفى أوائل ١٩٤٧، طبع «بلوتولاند» على نفقته الشخصية، من ألف نسخة على ورق «ساتينية» وماتى

وخمسين نسخة على ورق ممتاز. وكلفتها الطبعة ثمانين جنيها، وبيعت النسخة بعشرة قروش، عن طريق الأصدقاء والمتحمسين الشبان للشعر الجديد. قابلت الصحافة صدور الديوان بالصمت الشامل. الاستثناء الوحيد تمثل في «مقال طويل شجاع» كتبه الدكتور «حسين مؤنس» في جريدة «البلاغ»، يحمى فيه الديوان «تحية غير ممنونة»، بسبب دعوته إلى التجريب. ورغم هذا الصمت الشامل. كان الديوان معروفا- بالسعة على الأقل- لدى الأدباء المصريين وبعض الأدباء العرب. وما بعد اثنين وأربعين عاما من صدور طبعته الأولى المحدودة، صدرت طبعته الثانية- في العام الماضي- عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. فما الذى يحمله هذا الديوان الغريب..؟

(٦)

بيان صادم، هاجم، يفتتح الكتاب، بعنوان «حطموا عمود الشعر»، يعلن فى أول سطوره أن الشعر «العربى» قد مات، إلى الأبد، عام ١٩٣٢، بموت أحمد شوقي، وأن شعائر الدفن قد قام بها الشايب وأيليا أبو ماضى وعلى محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وعبد الرحمن الخميسى وعلى باكثير وصالح جودت وصاحب «بلوتولاند» (كان طه حسين والعقاد- حراس الشعر «العربى» الكبار- مؤسسين ثقافيتين شاهقتين، فى ذلك الحين. وأحدهما سيهيل- فى الخمسينيات- ديوان «صلاح عبد الصبور» إلى «لجنة النشر، للاختصاص»، لخروجه على القالب التقليدى فى الكتابة الشعرية. لنا- إذن- أن نتصور التحدى- الذى قد يصل إلى «التهور»- والذى تمثله الدعوة إلى «تخطيم عمود الشعر» وإعلان موت الشعر «العربى». ولكنه يستدرك استدراكا «أكثر فداحة»، بأن الشعر العربى فى مصر لم يمُت، لأنه لم يولد قط بها. ويدلل على ذلك بعجز مصر عن إنتاج شاعر عربى واحد بين القرن السابع والقرن العشرين له خطره. ويرى أن «فوضى القيم» هى التى دفعت المؤرخ أن يقوم بمهمة الناقد، فيحشد البهاء زهير والقاضى الفاضل وابن نباتة وابن مطروح وأشباههم من صعاليك الشعراء فى مدرسة واحدة، يطلق عليها اسم المدرسة المصرية. ولديه، أن صورة:

ورمش عين الحبيب

يفرش على فدان

تعديل كل ما قدم المستعربون من قريض، بين الفتح العربى عام ٦٤٠ ومحمود سامى البارودى، حيث لم يشمل المصريون اللغة العربية القرشية، كما يتمثل الكائن العضوى غذا، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم، أصولها قرشية، ولكنها تختلف عن العربية الفصحى فى ألف بائها ونحوها وصرفها وصيغ أنفائها وعروضها، هى «اللغة الشعبية». تلك هى الدعوى الأولى للبيان.

دعوى تتجانب- فى إطارها العام- مع قلق «البحث عن هوية»، الذى عم المثقفين المصريين، وشهد بعض تجلياته لدى «طه حسين» فى «مستقبل الثقافة فى مصر» و «محمد حسين هيكل» فى «ثورة الأدب»، الأول فى دعوته إلى فكرة الانتماء المصرى إلى حوض البحر المتوسط، والثانى بتبنيه لفكرة الأدب الفرعونى. ولدى غيرهما، كانت الدعوة- مرة- إلى الكتابة بالعامية، و-أخرى- الكتابة بالحروف اللاتينية، بحثا عن هوية «مصرية» أخرى، لاتذوب فى فكرة «الجامعة الإسلامية» والعروبة. هو بحث عن «الخاص»، الممايز، لا المشترك، العام. وستواصل

هذه الدعوى- من بعد- فيما كتبه لويس عوض، نفسه، وحسين فوزى وتوفيق الحكيم، أو أواخر السبعينيات.

دعوى تبدو مرتبطة- فى تصاعدها- بأزمات التحول المصرى، المترنة بتعدد الاحتمالات المستقبلية، وفقدان اليقين العام، وقلق البحث عن طريق.

وهى دعوى تتجاوب- فى إطارها النقدي- مع نزعة الصدام مع السائد، المستقر، اليقيني، بما يشبه البديهية، والمطمئن إلى حد الجمود. وهى النزعة التى كانت مسيطرة على الاتجاهات الطليعية فى الأدب والفن، فى تجليات مختلفة ومتفاوتة.

أما خارج هذين الإطارين، أى فى حدودها المعرفية، فلا بد أن الشواهد العديدة التى تجاهلها «لويس عوض» فى حمى الثورة على الجمود، وهى شواهد تاريخية، يمكن أن تكشف هشاشة هذه الدعوى، وإرثانيتها الحماسية، واقتقادها إلى أساس واقعى، موضوعى.

ولم تكن هذه الدعوى.. هى القضية.

(٧)

ويعرض «لويس عوض» لثلاثة أنماط شعرية أوربية: الشعر القصصى، كما لدى «ولتر سكوت»، و«البالاد» (قصيدة قصصية قصيرة)، ونموذجه الانجليزى لدى «كيتس» و«دريتن»، و«السونيتة» لدى «شكسبير» و«ملتون». ويقارن بينها وبين شبيهاتها بالعربية، ساخرا من النماذج العربية، معترضا على «التضليل أو الجهل أو الفوضى التى تسوغ للكاتب أن يسمى «نقل الأصول»».

ولنا أن نرى فى ذلك نوعا من رفع النمط الأوربى إلى مرتبة المثال والنموذج، والمعيار الذى يحدد الحدود، ويسن القوانين. ولنا أن نرى خطئ هذه الفكرة، من أساسها، وأن نرى تقليد النمط الأوربى- على نحو ما فعل «لويس عوض» فى تجاربه الشعرية- تقليدا لا يختلف، فى جوهره، عن تقليد النمط الشعرى العربى القديم. كلاهما تقليد، وكلاهما هدم لفكرة «الطليعية» و«التجريبية» فى الأدب والفن. وكلاهما تكريس لمنطق مضاد للإبداع.

وأياها، لم تكن هذه الدعوى.. هى القضية.

(٨)

تكمُن القضية فى «الموسيقى»: وهو يدعى أنه لا التحليل بين أحمد ولافقها، الدنيا يستطيعين أن يكبلوا النفس الراقصة بأوزانهم المتعجزة، وأن فى كل لغة من اللغات أوزانا يقدر ما فى الوجود من موسيقى. فمن أمكنه أن يسجن دوى عجلات القطار أو قرع الطبول أو السوينج الصاخب أو خرير الجدول أو خوار أو قيانوس الرهيب أو صمت الأبدية أو عواء الحماسين فى تفاعيل لم يسمع بها إنس ولا جن، فقد أتى أمرا عظيما، وغفرت له السماء خطيأته.. ونحن نعيش بين أشباح جوفاء لا بين أحياء، يحسون بالدماء تجرى فى عروقهم».

هذا ما كتبه «لويس عوض» عام ١٩٤٧، أى منذ ثلاثة وأربعين عاما، بالتمام والكمال.

ورغم ذلك، لا يفهمون، أو لعلمهم لا يريدون أن يفهموا. فلا يزال «التحليل بين أحمد»- بعد ثلاثة وأربعين عاما من «بلوتولاتد»- هو سيد الموسيقى العربية، ومعيارها الأوحى، الصالح لكل زمان. فالموسيقى الخليلية هى القلعة الأخيرة التى يتحصن وراءها المحافظون والسدنة، وهى نقطة الصدام الأولى- شعريا- أمام موجات التجديد، لأربعين عاما مضت، وأخرى قادمة، ابتداءً بعيد الصبور وحجازي، وليس انتهاء بشغراء السبعينيات.

وتكمُن القضية فى منطق الدعوى، فالإبداع ليس محكوما بالقبلى، المنبثق، المنجز، ولا

بالقاعدة أو القانون، فيما الإبداع خرق واختراق للقواعد والقوانين، فى اتجاه نفيها الجدلى. هكذا، لا يصبح القانون قيداً، بل حافظاً على التجاوز، لا يصبح سجنًا، بل إغراءً بامتلاك الفضاءات، وإثارة لشهوة ارتكاب المحرمات. هو المتجز المنذور للتجاوز، والسور المحكوم بالهدم، والسلطة التى تكرست من أجل لحظة الانقلاب. تلك هى القضية.

(٩)

تكمّن القضية- مرة أخرى- فى «الموسيقى»، تحديدًا: فيما نسميه اليوم «قصيدة النثر»، وهو ما يصفه «لويس عوض»، بأنه «حر الموسيقى»، ويسميه بـ «التحرر من كل وزن منتظم». هى خطوة أبعد من السابقة، تفتح أفقًا بلا تخوم، وتنتهى إلزامية التكنة «الخليلية» الأخيرة: التفعيلة. (مازال الكثيرون- الغالبية العظمى- من النقاد والمهتمين بالكتابة الشعرية، يعتبرون ارتكاب «قصيدة النثر» نوعاً من الكفر، يستوجب إقامة «الحذ»، بعد «الاستتابة». وما تزال «قصيدة النثر» تبعاً لذلك- أحد المحرمات، بل الكبائر، لدى المجالات الأدبية المصرية، على الأقل).

هكذا، تتحرر القصيدة من قيدها الأخير، الملزم، الذى يحول بينها وأن تكون محققاً عينياً لحرية الإبداع الشعرى، ويجعلها حرية مشروطة بآخر يرقد رقدة الصالحين منذ قرون. انه انتحال لذلك الآخر الميتافيزيقى، أو تحقق له فى صورة شعرية.

هذه الدعوى- إذن- ليست نوعاً من ترميم النموذج، أو تطويره، أو تعديله. إنها هدم له، ولكل نموذج، وهدم لفكرة النموذج ذاتها، بكشف إمكانية الاستغناء عنه، والخروج عليه، وتعريته من إلزاميته، حتى ورقة التوت الأخيرة.

ففكرة «النموذج» انطلاق من عجز الإنسان، وقصوره الخلقى (بكسر الحاء) الأبدى، واحتياجه الأنطولوجى إلى «التيبعية» والتقليد. فهو- فى ذاته- عاجز عن تحقيق ذاته، ذاتياً. ولتحقيق لذاته إلا بالسير على خطى آخر ما، شعرى أو لاهوتى أو... الخ. ويتم تجريد العينى من عينيته وتاريخيته واجتماعيته ونسبته، ليأخذ سمت «المطلق» المثالى، الصالح لكل زمان ومكان، والذى لا يتطلب- من أجل إدراك «الصواب»- سوى الاقتداء والطاعة. أما الخروج والاستقلالية، فلن ينجم عنهما سوى التخييط والإدانة، المحكوم بها سلفاً.

تلك هى قضية القضايا.

(١٠)

ولانتقل النصوص «الشعرية» فى «بلوتولاند» إثارة عن ذلك البيان الصدامى. فهو فاتحة النصوص، وتبريرها النظرى. والنصوص مرجعه وشواهد.

مجموعة من النصوص التجريبية، كتبها «لويس عوض»- على ما يقرر- بين عامى ١٩٣٨ و ١٩٤٠،: نصوص فصيحة وأخرى عامية، قد لا تمثل قيمة فنية خاصة، فى الإبداع الشعرى، وإن كانت تمثل قيمة البيان التبشيري، والدعم «الفنى» له.

يدرك ذلك «لويس عوض» نفسه. فهو «يتترك الشعر للشعراء، ولكنه يجد أن التجربة حق أولى من حقوق الإنسان». وهو «لذلك يمارس هذا الحق الأولى، ولا يفهم كيف ينكره أحد على أحد».

ولكن، مالم يكن يدركه «لويس عوض»، حينما أصدر هذا الكتاب الصغير- أنه يمثل نبوءة- على نحو ما- ببعض أوجه التجديد طوال حقبتين: الخمسينيات والستينيات، على امتداد الساحة

الشعرية العربية: كسر قاعدة العروض الخليلية، وتجريب أشكال متبانية من الإيقاع الشعري، وصولاً إلى «النثر»، والالتكاء على الأساطير والرموز التاريخية، والتضمين (أو التناص)، والاستفادة من أساليب الحكى، ودخول تفاصيل الحياة اليومية العابرة فى نسيج العمل الشعري، والتصعيد الفانتازى.. الخ. ولم يدرك بطبيعة الحال- أن إقرار ما «اقترفه» فى الواقع الشعري العربى سيحتاج إلى عشرين عاماً من المعارك المتصلة، التى تتطاول خلالها أبشع الاتهامات والتحريضات، التى سيتأله منها نصيب أوفى.

هذه النصوص، وإن لم تكن الطريق ذاته، فهى شارة أصيلة عليه، ويد ممدودة إليه، وإضاءة كاشفة له.

هى المحاولة الأولى «الحداثية» لتحقيقه واشهاره، لاهصورة عفوية تحمل طابع المغامرة العشوائية، ولكن مؤسسة على وعى عميق بضرورتها المصيرية للشعر العربى. ذلك النوع- تحديداً- هو ما يعطيها قيمتها، وراهنيتها التى تتخطى الأربعينيات إلى التسعينيات الحالية.

(١١)

هذا الكتاب الصغير (١٥٠ صفحة من القطع الصغير) يمثل البيان المبكر لمعركة التجديد الشعري التالية، بعد صدوره بسنوات قليلة، أو هو الرصاصة الأولى التى- ربما- لم يسمع بها أحد من المشاركين فى المعركة، أو ينتبه إليها جيداً. فالمحاور الرئيسية للمعركة التالية، الممتدة لعشرين عاماً- هى، نفسها، محاور هذه الصفحات.

ولكن الرصاصة- فى جميع الأحوال- انطلقت قبل بدء المعركة، وليس خلالها. كانت القوى تحتشد على الجانبين، وكل حشد يستجمع قواه وأسلحته، ويستقطب ما يتوافق معه من قوى ناشئة، ويجرب- فى مناوشات عابرة- بعض الأسلحة، فانطلقت الرصاصة، فى حال من انشغال الجميع، فى الاتجاه الصحيح- حقاً، ولكن قبل ساعة الصفر.

ورصاصة واحدة.. قبل ساعة الصفر، لاتصنع انتصاراً، ولاتحسم معركة. وهو ما لا يقلل من شجاعة الرامى، ولادقة تحديده للاتجاه والهدف ولا إحكام تصويبه. فالعبرة- هنا- ليست بالنتائج. ذلك يدركه- أيضاً- «لويس عوض». فهو يدرك «أن حركات الكشف الكبرى فى التاريخ ليست مجرد مغامرات أفراد مقامرين، وإنما هى تعبير عن قلق جغرافى وإنسانى كبير يصيب بعض المجتمعات فى أزمنة التحولات الكبرى. ولولا أن جيلاً بأكمله أو أجيالاً بأكملها فى مختلف أرجاء العالم العربى كانت مصابة بهذا القلق العروضى منذ موت شوقى، لما أثمرت حركة تحرير العروض كل هذه الروائع التى جددت نضارة الشعر العربى.. ولظلت مجرد مغامرات شخصية لاتتجاوز اجتهادات أصحابها».

(١٢)

بلوتولاند:

قفزة خارج السياق.

قفزة فى قلب السياق

قفزة تسبق السياق.

قفزة.. سياق.

مسوحية الراهب ومشاكل العمل الأول

د. سامح مهران

■ يعد التاريخ- ليس عربيا فقط بل وعالميا- أحد أكثر المصادر خصوصية التي ينهل الكتاب المسرحيون من مادتها الغزيرة. وقد نظر اليه في بداية دخول المسرح كأحد مظاهر الحياة الثقافية في الوطن العربي على أنه المنبع الأول للكتابة المسرحية. وهناك بالطبع العديد من العوامل التي ساعدت على نشوء مثل هذه النظرة الى التاريخ منها الاستعمار الذي كان يجثم على غالبية البلدان العربية محاولا طمس الشخصية العربية وفرض قيمه وأعرافه، ومنها الاحتكاك السلمي بثقافات وافدة اقتضى الوقوف في وجهها العودة الى الاصول والتعريف بها.

ويتميز التعبير الدرامي عبر التاريخ بتعدد اتجاهاته، فالمسرحية التاريخية قد تكتب بهدف تفسير بعض مراحل التاريخ وفقا للمنطقات الايديولوجية للكتاب ومناهجهم في التفكير، على غرار ما فعله الكتاب في الاتحاد السوفيتي بعد الثورة بإظهارهم عنصر الصراع الطبقي عند تناولهم للتاريخ في مسرحياتهم. وكان مكسيم جوركي ممن نظروا لهذا الاتجاه في التعامل مع التاريخ، عاملا على ابراز التأثير الحاسم للجماهير على مسيرته، ففي رسالة الى ا.ن. تيكونوف، يقول مكسيم جوركي: يغيل إلى أنه ينبغي أن نبدأ مسرحيات تصور حقبات هامة من تاريخ أوروبا وروسيا- حقبات نرى فيها الأقلية تضغط على عقل الاغلبية وأرادتها بطريقة عنيفة منافية للانسانية (سبارتاكوس وسكان مدينة ألبى وسكان مدينة تايور الخ) تصورا الى أقص حد» (١) وقد يستخدم التاريخ بما يعزى من صراعات وحكايا ماضية كوسيلة لتحريض الصراع الحاضر، أي أنه يتم تناول الماضي من خلال صراع الحاضر وتناقضاته، وهنا قد يغير الحاضر من نظرتنا الى الماضي ويكشف عن زوايا جديدة لرؤيته. وأهم ما يميز هذا الاتجاه تعدد مستويات الحدث الذي كثيرا ما يسير في خطوط متوازية أو متداخلة ومتقاطعة، وكذلك في اظهار عنصر البيئة الحاسم في تشكيل الشخصية، فلا يعود البعد الواحد المطلق مسيطرا على الشخصية الدرامية التي يختلف سلوكها باختلاف الزمان والمكان وباختلاف الجغرافيا والتاريخ، وهو ما يسميه بريخت

بلستيكية الشخصيات.

ويرجع الفضل الى الكتاب المصريين فى الترويج لهذا الاتجاه فى التعامل مع المادة التاريخية، حيث أطلقوا عليه أسم «مسرح الاسقاط السياسى» وهى تسمية غريبة على قاموس المسرح الاوروبى وقد استخدمها محمود دياب بنجاح فى باب الفتوح ووشاد رشدى فى بلدى يابلدى ويستخدمها حاليا كل كتاب الثمانينات انتها بأهلا يابكوات التى تعرض الآن على خشبة القومى.

ويأتى الاستخدام الثالث للتاريخ فى الدراما عندما يتخذ الكاتب من التاريخ مايبلور قضيته الفكرية من شغوص وأحداث وتجارب.

ولعل مسرحية الأفواه عديمة الجدوى للكاتبة الفرنسية سيحون دى يوفوار وأغلب المسرحيات التاريخية للكاتب الايرلندى برنارد شو، ومعظم أعمال توفيق الحكيم، هى خير النماذج لهذا الاتجاه. (٢)

وتكتب المسرحية التاريخية كاتجاه رابع وأخير بقصد استلهاام الماضى، وتتميز معالجة التاريخ هنا بالحساسية والانبهار الشديد بالماضى المجيد، غير أنها غالبا ما تنفق الى امتلاك نظرة كلية الى التاريخ وبالتالي تعجز عن الوصول الى القوانين التى تحكم سيره، فهى تتسلخ بالعاطفة دون الفكر، وهى عندما تلجأ للماضى إنما تلجأ اليه استيعاذا به من فساد الحاضر، ولذلك تحترم المادة التاريخية من حوادث ووقائع ولا يتم الخروج عليها إلا من حيث إيجاد الدوافع وهى الأساس الذى تقوم عليه التفاعلات بين الشخصيات.

ويعد الكاتب الدرامى الذى يلجأ الى التاريخ بقصد التفاخر بأمجاده الى استدعاء شخصية تاريخية تكون محورا للأحداث الدرامية، ويأخذ البناء هنا شكل النمو العضوى الذى يتصاعد الى الأمتة ثم ينتهى الى حل يكشف عن عظمة الشخصية التاريخية موضوع الدراما التى غالبا ما تتخذ من اسمه عنوانا لها. أما الصراع فهالدرجة الاولى خارجى، لايتعرض من خلاله المؤلف أويكاه لما يعتمل داخل نفس الشخصية التاريخية، مما يترك أكبر الأثر على شكل الحدث الدرامى فلا يتعدد مستواه أو لا تتعدد القصص المشكلة

أن هذا بالتحديد هو مدخلنا الى مسرحية «الراهب» للدكتور لويس عوض، والتى كتبها فى أوائل الستينات، اذ لجأ الى مرحلة تاريخية لم يلتفت اليها المؤرخون منقبا عن أمجادها، هادفا الى بعثها فى أذهان ونفوس القراء، فالمسرحية «تتناول الثورة الاستقلالية التى نشبت فى الاسكندرية عام ٢٩٦ ميلاديه، بزعامة الوالى الرومانى لوشيوخس دوميتوس دوميتانوس، والذى لقبه الاسكندريون بأخيل» (٤)

وقد اختار لويس عوض فى تجسيده لأحداث المسرحية شخصية الراهب أبانوفر الذى سميت المسرحية بأسمه وجعله محورا للأحداث من خلال علاقته بالراقصة مارتا، أو البغى التى تحولت لقديسه، مما يذكرا بشخصية رابعة العدوية فى التراث الاسلامى، وليطرح من خلالهما قضية سياسية تتناول العلاقة بين الراهب / الثورة والغانية/ الوطن المحتل، وهل من حق الثورى أن يأخذ مقابل ثورته او عطائه الوطنى؟!

والمسرحية تتكون من ثلاثة فصول تستطيع أن نوجزها فى: التمهيد للثورة فى الفصل الاول، الثورة وحب أبانوفر قائد الثورة لمارتا الراقصة فى الفصل الثانى، انكسار الثورة وهزيمتها امام الرومان وتضحية أبانوفر بحياته لاقتداء مارتا. والبناء الدرامى هنا كما هو واضح بناء غير مركب، والصراع خارجى بين قوى الثورة من المصريين والرومان الخارجين على قديانوس

والامبراطورية الرومانية الغازية، أما غاية الصراع فمصر التي إما أن تكون خالصة للمصريين أو تابعة لروما. فالمؤلف وهو الدكتور لويس عوض لم يبذل جهدا كافيا لتصوير الصراع الداخلي الذي من المحتمل أن يعتور رجل الدين الذي يراود امرأة عن نفسها، فانقسام الشخصية الرئيسية وهي الراهب لم يعمق ولم يتم التمهيد له دراميا.

وتبدأ المسرحية بمشهد في قصر الحاكم الروماني لمصر دوميتوس دوميتان، يصور قصة حب بين الجندي الروماني أرمان وفيلامينة وهي وصيفة مصرية، وسرعان ما يظهر التناقض الثاني في تلك العلاقة، فالروماني وثني والفتاة المصرية مسيحية.

ويرسى بطل لويس عوض «الراهب» مفهوما للأمة على أسس قومية لادينية، ففي مقابل المفهوم القديم الذي يعرف الأمة بأنها مجموعة من البشر يؤمنون بكتاب مقدس مصدره السماء، يصبح مفهوم الأمة مجموعة من البشر يعيشون في جغرافيا واحدة ولهم تاريخ مشترك من المصالح والمنافع. وهذا ما يبدو جليا حين تقوم الثورة ويهرب أرمان الجندي الروماني بعد ما يشهر مسيحيتته وتهرب معه فيلامينة المصرية، فيحاكمها الراهب ويقضى بموتها، فالتضحية ليست في اتفاق الدين أو اختلافه مع القوى الغازية إنما تعارض المصالح القومية والوطنية.

ويقتررب «الراهب» من التراجيديا ومن بطولة المقاومة في أن، إذ يتعين عليه أن يكفر عن خطأ قد ارتكبه باشتها مارتا:

ابانوف: (بهصر زائغ) أنت لاتفهم يا آخيل، أنتم لاتفهمون (كأنه يكلم نفسه) نعم، نعم (ينظر الى الحاتم على ينصر ٥ الايسر) لاهد من التكفير .. انا خنت العهد.. نعم.. التكفير. أنا القريان قليقبل الله قرباني»

وبالفعل يسلم الراهب نفسه موت طائعا مختارا ليفتدى مارتا وهنا يبتعد العمل عن التراجيديا بقدر ما اقترب منها، «لوت هنا يتجاوز معاني التضحية بالنفس الى معنى أكثر شمولية مثل بعت الوطن، مما يعنى ان «الحياة قادرة على أن تستمد عمق وجودها مألوا وواقعا من ذلك المجهول وألا مألوف حياة وهو الموت (٥)». وهذا أهم ما يميز به مسرح المقاومة، فعندما يفتل الأبطال عقولهم عن فكرة الموت يضعون حدا للتراجيديا بالنسبة لهم.

ومن الواضح أن لويس عوض ينطلق من فهم مثالي للتاريخ، إذ ينظر الى مسيرته باعتبارها من انجازات الفرد المحارب، فالراهب وحده ودون الآخرين، هو الذي يتميز بالرؤية الناقبة، والبصيرة النافذة، وهذا ما يتأكد عندما قرر وهو رجل الدين الذي لا يعنى الامور الحربية كالقادة العسكريين أن يرسل قوات مصر الى ترعة نوكراتيس لحماية مصادر المياه، متخلياً عن برج رأس العين، وتسقط الاسكندرية عندما لا يأخذ العسكريون برأيه:

ابانوف: أيها الحمقى انطلت عليكم خدعة دقيانوس دقيانوس.. يائس من دخول رأس العين يائس بعد ثمانية أشهر من الحصار.. من الكر والفر.. دقيانوس يعرف انه لن يجد ثغرة الى المدينة الا اذا أقتنى كل قواته وأقنانا. هو يهاجم البرج بشدة ليوهنا أنه يطلب القصر فتحشد فيه كل رجالنا، والحقيقة انه يقوم بحركة التفاف حول المدينة.. أنصرفون اين قواته الأساسية الآن؟ في أبو قير وعند ترعة نوكراتيس وراء أسوار المدينة. خطته أن يقطع المياه عن قنوات الاسكندرية لنموث عطشا.. لنسلم أو نموت.. كيف لا أتخلي عن البرج

وإذا شئنا التعرض للقيمة الفنية للمسرحية، نستطيع أن نقول بأنها متواضعة للغاية، فالشخص عباره عن رموز أو علامات، ونحن بالطبع لانمانع في أن تعبر الشخصيات عن أشياء

خارجية وأن تصبح امتدادا لها وأنعكاسا بشرط أن تنبض بالحياة، وهو ما لم يحدث فى الراهب فأصبحت المسرحية بالجفاف وصارت أشبه بالبناء الرياضى، فالشيخ مانيتون يرمز الى التاريخ، ويرمز الراهب الى الثورة، بينما ترمز العاهرة الى الوطن، وهى تتظهر فجأة بفعل الثورة فقط وبلا مقدمات منطقية مما تتطلبها الدراما. والمرأة العاهر كدلاله على الوطن المحتل، رمز أستغل كثيرا جدا فى الأدب العالمى وخاصة فى مسرح المقاومة، واستعمله غالبية الكتاب فى مصر بمن انتهجوا شكل الاسقاط السياسى، فأستخدمه د. عبد العزيز حمودة فى ابن البلد او الظاهر بيبيرس، ود. محمد عنانى فى الغرban مجسدا فى الجارية وكذلك لجده فى أهلا بابكوات فى الجارية ايضا. وكان السرد المبالغ فيه للوقائع التاريخية عاملا آخر من عوامل الضعف فى المسرحية. وقد وزع الدكتور لويس عوض هذا السرد على السنة الشخصيات فى المسرحية عملا بطريقة الكورس الاغريقى القديم والذي تجاوزته المسرح فى تطوره مما أصاب المسرحية بالاملال الشديد، هذا فضلا عن طول الجمل الحوارية وتكرار كلمات يعينها فى موقع واحد، وتصبح المشكلة فى الاداء التمثيلى لها.

اما من ناحية المضمون فقد وقعت المسرحية فى تناقض جوهرى وأصيل يجعلها الخلاص دينيا، وذلك عندما يتوحد فى مخيلة مارثا/ مصر البطل المخلص قسطنطين بالمسيح، نافية ما جاهدت فى سبيل تأكيده، فيما اشرنا اليه سابقا من أن الراهب حاول أن يرسى مفهوم الأمة على أسس قومية لادينية حين خرج على اجماع المجمع المقدس موافقته على زواج الوثنيين المصريين من المسيحيين المصريين وحين حكم بالموت على فيلامينة لفرارها مع جندي روماني مع انه مسيحي، ثم ان الثورة من بدايتها الى نهايتها قد قامت على اكتاف كل المصريين من مسيحيين وغير مسيحيين.

ان الراهب فيما اعلم هى المسرحية الوحيدة التى كتبها الدكتور لويس عوض، وبالطبع لاتصبح مقاياسا يعتد به فى الحكم على مقدرته ككاتب مسرحى. وكنا نأمل أن تعقبها اعمال أخرى تثري الحركة المسرحية المصرية وتكون موازية لشغل الدكتور لويس عوض فى ميادين البحث الادبى والتاريخى

مراجع

- ١- اوديت اصلان، فن المسرح، ج ١، ترجمة: د. ساميه احمد اسعد (القاهرة مكتبة الانجلو المصرية، سنة ١٩٧٠)، ص ١١٣
- ٢- غالى شكرى، ثورة الفكر فى أدبنا الحديث (مكتبة الانجلو المصرية) بدون تاريخ، ص ٩
- ٣- سعد ابو الرضا، الكلمة والبناء الدرامى (القاهرة: دار الفكر العربى، ط ١، سنة ١٩٨١)، ص ٤٢
- ٤- لويس عوض، مسرحية الراهب (القاهرة: شركة الاعلانات الشرقية، سنة ١٩٦١)، ص ١٢٧
- ٥- المصدر نفسه.

الأطال

كتاب

ثقافة الهدم والبناء

مصدر في اول ابريل كتاب فؤاد زكريا

مقامرة التاريخ الكبرى: على ماذا يراهن جوباتشوف؟

ويصدر في أول مايو د. أيمن الياسيني : الإسلام والدولة في السعودية
ويصدر في أول يوليو : الخطاب الساداتي / د. عبدالعليم محمد عبدالعليم

كتاب مالأهالى . سلسلة كتب شهرية تصدر عن الأهالى
رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد / رئيس التحرير : صلاح عيسى

تسمة اشتراك

أدب ونقد:

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

الاسم
العنوان : البلد
المدينة:
الشارع:
الرقم
أرغب فى الاشتراك فى مجلة أدب ونقد لمدة سنة
وأرغب فيه حوالة بريدية بقيمة
أو شيكا قيمته.....

لويس عوض يشهد

د. غالى شكرى



تشكل الصفحات التالية الفقرة الثانية من ثلاث فقرات حول «لويس عوض» فى كتابى «المثقفون والسلطة فى مصر». وقد تعرفت على لويس عوض معرفة شخصية منذ ثلاثة وثلاثين عاماً. قبلها كنت قد قرأت مقدماته المعروفة لديوان «بلوتولاند» و«فن الشعر» لهوراس «برميثيوس طليقا» لشلى «فى الادب الانجليزى». وهى المقدمات التى ربطت بين الادب والمجتمع، وقد اثرت فى تكوين جيل كامل.

لويس عوض هو المفكر المشاغب منذ اخرجوه من عمله الاصلى كأستاذ جامعى. وهى الصفة التى يهواها أكثر كثيراً من اية صفة أخرى، حتى انه لقب نفسه فى أحد كتبه بـ «المعلم العاشر». ولكن لويس عوض عمل مشرفاً على الملحق الادبى لجريدة الجمهورية، واشترك فى ذلك الوقت فى معركة التجديد ضد اساتذته القدامى من امثال العقاد وطه حسين. وفى اولى سنوات الوحدة المصرية السورية عمل استاذاً فى

جامعة دمشق، ولكن ثروت عكاشة وزير الثقافة أرسل في طلب تعيينه مديراً عاماً للوزارة. وقد تسلم عمله الجديد بالفعل، غير أنهم في عام ١٩٥٩ أودعوه معتقل أبو زعبل.

لويس عوض له آراؤه التي لاتعجب الكثيرين من الحكام والمحكومين. ولكنه حريص على إعلان حريته في التفكير والتعبير كلما أتيح له ذلك. وبعد أن خرج من السجن عاد إلى الجمهورية ومنها إلى الأهرام ليقود العديد من معارك الفكر الأدبي. وقلده الرئيس عبد الناصر وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى.

وقد صدر للويس عوض حتى الآن ما يقرب من الخمسين كتاباً بين الترجمة والنقد الأدبي وتاريخ الأفكار. وعلى مدى العامين الأخيرين دخلت معه في حوار متصل حول رحلة العمر الخصب. ولم يكن الحوار قد انقطع بيننا على مدى ثلاثة عقود. ولكن هذا الحوار الذي أذعوه بالمواجهة النقدية كان الهدف منه استخلاص «عينة» سوسيو ثقافية لتحليلها في سياق العلاقة بين المثقف والسلطة في مصر خلال ثلاثة عهود. ومن ثم فقد سألته عشرات الأسئلة التي أجاب عنها، وقد سألتني بدوره عشرات الأسئلة التي كان حصادها هذه «الشهادة». وفيها أحذف أسألتني وابتقى على أجوبته وحدها. لذلك فأنتى مسئول عن صياغتها مسئولية كاملة، فالرجل لم يكن يتذكر ما يشاء، وإنما كان يجيب أولاً وأخيراً على أسألتني. وإذا كنت قد حجبت الأسئلة وتركت صوته حراً طليفاً، فإن هذا لايعنى أنه كان يملئ على مذكرات بأية حال. وإنما هو حوار شئت أن اختفى منه على السطح. ولكن تساؤلاتي مضرة في أسلوب الجواب من جانبه، واسلوب الصياغة لنهايتها من جانبي.

ولويس عوض ليس شاهداً محايداً، وإنما هو طرف وصلت به الشهادة إلى داخل الأسوار وراء الشمس، كما وصلت به إلى وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى وجائزه الدولة التقديرية. ولقد أردت بصيغة الشهادة أن تسمع إلى الصوت الآخر في وضوح تام دون عائق من سؤال أو اختلاف. ولذلك فنحن لا نقرأ «مذكرات» بأي معنى من المعاني، وإنما نقرأ «حوارا» ومواجهة نقدية.

والحوار مع لويس عوض لم يكن سهلاً، لأن أغلب الوقائع معروفة للطرفين، وتفسيرها هو الذي يختلف. لذلك كانت الأسئلة. والعلاقة بين صاحب السؤال وصاحب الجواب هي العلاقة بين جيلين وتجربتين ووجهتي نظر.

قال أبى: لا للآداب

ولدت فى الخامس من يناير (كانون الثانى) عام ١٩١٥ فى شارونه مركز مغاغة محافظة المنيا (صعيد مصر). ومغاغة هى التى أعطت لمصر طه حسين، وشارونه هى التى أعطت لمصر يوسف الشارونى وأخوته: صبحى النقاد التشكلى. ويعقوب الذى يكتب للأطفال. وكان من شارونه ايضا المربى العظيم يعقوب فام الذى تربت عليه اجيال. وشارونه هذه تقع فى شرق النيل، وقد كانت عاصمة لمصر فى زمن الاتحطاط ابان الفترة الفاصلة بين الدولة القديمة والدولة الوسطى. وهناك آثار تدل على ذلك.

ولدت من أسرة متوسطة، اغلب ابناءها من المهنيين او كبار الموظفين. كان آخر منصب شغله أبى فى حكومة السودان هو باشكاتب مديرية. او ما ندعوه الآن أمين عام المحافظة. اما اغلب أقرائى فهم اطباء ومهندسون. وقلة منهم يشتغلون بالمحاماه والبهض فى التعليم الثانوى والجامعى.

أبى كان وفديا سلبيا. بمعنى انه لا يشتغل بالسياسة، ولكن عواطفه كانت مع الوفد، وبالأذات مع سعد زغلول. وبشكل عام كان معتدلا، سمته المميزه فى السياسة وغير السياسة هى العقلانية، وكان مثقفا كبيرا واسع الاطلاع يملك مكتبة كبيرة رفيعة المستوى حتى بمقياس زماننا الحاضر. وفيها قرأت، وأنا دون السادسة عشرة فى الانكليزية تأملات باسكال وتأملات ابيكتتس. وأعمال سينيكما غير المسرحية وبعض محاورات افلاطون. ومن الأدب قرأت بعض اعمال شكسبير وديكنز وادغار الان بو. وبعض هؤلاء كنا ندرسه فى المرحلة الثانوية ولكنى عرفتهم فى مكتبة أبى الذى كان ضليعا فى اللغة الانكليزية وقد ساعدنا ذلك، وحتى عيون الادب والفكر الفرنسى قرأتها أولا فى هذه اللغة. وقد دهشت حين تقررت علينا رواية «البؤساء» مترجمة الى العربية فى مائتى صفحة، بينما قرأتها فى ألف صفحة من الحرف الصغير مترجمة الى الانكليزية. واستنتجت من ذلك ان حافظ ابراهيم قام بتلخيص الزوايا لا بترجمتها.

ولا أذكر أنه كان فى مكتبة أبى مؤلفات عربية ولكنى لاحظت انه كان يشجعنا على دراسة اللغة العربية، ويحضنا، انا وأخى الأكبر، على حفظ القرآن وعلى العكس من أخى كانت ذاكرتى قوية جدا، أما هو فقد وجهته ميرله العلمية الى



كان أبى وفديا سلبيا

الكيمياء والطبيعة، وتفوقت انا فى اللغات والآدب والتاريخ، ولكن ابى كان يعرضنا على التنافس بأن يمنح من يحفظ صفحة مثلاً قرشين أو ثلاثة قروش، فكنت افوز دائماً بسبب قوة ذاكرتى.

وفى العاشرة تقريباً كنت قد اجهزت على صناديق كاملة من روايات الخيال العلمى وروايات الخوارق التى كانت تذكى الخيال وتدفع الحاسة الأدبية الى التفتح، وفى المدرسة كانت المنتخبات اللغوية من القرآن والتراث العربى نثراً وشعراً من صميم البرنامج المقرر للحفظ والمطالعة ودراسة النحو والصرف والبلاغة، وبدأت فى هذه السن المبكرة المجذب الى ما فى التراث العربى القديم من جمال وقوة. وكانت وزارة المعارف تقرر علينا قراءات صيفية فتوزع علينا الكتب مجاناً. ولم تكن هذه القراءات مادة للأمتحان، ولكنها كانت تقليداً يستهدف صقل الملكات الأدبية. ومن بين الكتب التى وزعت علينا فى الصيف كان كتاب، «الايام» لطف حسين الذى لم يكن مقرراً علينا فى الدراسة، وربما كان ذلك فى صيف ١٩٢٨ أو ١٩٢٩. وفى المدرسة قرروا علينا عام ١٩٢٦ تقريباً كتاباً عنوانه «التربية الاستقلالية» هو ترجمة فتحى زغلول لكتاب «اميل» لجان جاك روسو.

كان ابى قد استقال من حكومة السودان عام ١٩٢٢ وكان قد ارسلنى مع والدتى وأخوتى قبل ذلك حين كنت فى الخامسة الى القاهرة، لم يكن فى السودان تعليم حقيقى. وقد اقنعه اقاربى بأن المنيا هى المكان الطبيعى لبدية الرحلة التعليمية. لذلك امضيت المرحلتين الابتدائية والثانوية فى المنيا. وقد تعلمنا الانكليزية على ايدى الأساتذة الانكليز فى المرحلة الثانوية، اما فى المرحلة الابتدائية فكان يعلمنا هذه اللغة المصريون. وكانت الانكليزية هى اللغة الأجنبية- الأولى ولكننا تعلمنا فى الوقت نفسه الفرنسية كلغة اجنبية ثانية. وبالرغم من العناية المكثفة بالانكليزية فقد كان نظام التعليم متأثراً بفرنسا. كانت لدينا مثلاً شهادة تسمى «الكفاءة» وهى تعادل شهادة البريفيه الفرنسية. كان هناك خمسة من المعلمين الانكليز واثان من الفرنسيين. وكانت أزمة البطالة فى اوربا قد دفعت ببعض مثقفىها الى العمل فى المستعمرات كمصر. وحين عاد هؤلاء الى بلادهم كان بعضهم من اعلام الفكر والثقافة. وكان الروائى الفرنسى ميشيل بوتور «آخر العنقود» فقد علم فى المنيا. وحين زار مصر اصطحبته الى هناك فقد كان مهتماً بما يسمى «عبقريه المكان».

وبالرغم من تفوقى فى اللغات والآداب فقد كنت خائباً فى الرياضيات والعلوم. لذلك كنت تلميذاً متوسطاً على وجه العموم. وحتى فى اللغات والآداب كنت احتك احياناً بالأساتذة فى مناقشات. لأننى كنت اكتب بأسلوب غير تقليدى، فكنت اذافع عن حقى فى اتخاذ ما اراه من اسلوب. كنت انفر من النسق المعهود «صف يوماً مطيراً أو ما اشبه، وابتكر اسلوباً خاصاً يستفز المعلم احياناً فيثهرنى، وقد يعنفنى على اننى ابتعدت عن البيان او البلاغة العربية. وحينئذ كنت اقول له اننى اكره «الانشاء المحفوظ». وبالرغم من ذلك فقد كان المعلم غالباً ما يمنحنى درجات جيدة.

لقد دخلت المرحلة الثانوية عام ١٩٢٦ وكنت فى الحادية عشرة، وبدأت حينذاك اقرأ لعباس محمود العقاد كتابه «الفصول» والمراجعات و«ساعات بين الكتب» و«المطالعات» ثم «ابن الرومى» و«سعد زغلول» والى جانب ذلك كانت مسرحيات شوقى حديثه العهد فقراتها ايضاً. قرأت كتاب «المنتخب» المكون من خمسة اجزاء، وهو كتاب عظيم فى التعليم والتلوق. كان ذلك بداية تكوينى الأدبى العربى حيث قرأت «الأدب الصغير» و«الأدب الكبير» و«ادب الدنيا والدين».

كنا ندفع مصروفات دراسية، حوالي العشرين جنيهاً في العام، ولكن نأخذ الكتب مجاناً، كان مجتمعنا طبقياً بطبيعة الحال، ولم تكن فكرة الدراسة المجانية قد اختمرت في الوجدان العام.

كان يزاملني في المدرسة عبد الحميد عبد الغنى، وهو عبد الحميد الكاتب، وكنا نصدر معاً مجلة أسمها «الآخاء» أحرر فيها بتوقيع «العقاد الصغير» وكان والده الشيخ عبد الغنى هو الذى يعلمنا العربية في المدرسة. وكان رجلاً طيباً. ولكنه لسبب ما، كان على علاقة بالأحرار الدستوريين ومن الأمور ذات الدلالة أن عبد الحميد - بين الطلاب - كان مع ابن مدير المديرية (المحافظة الآن) وحدهما، ينتميان إلى الأحرار الدستوريين (حزب الصفوة من كبار الملاك في ذلك الوقت). وأن يكون ابن المدير (المحافظ) العزى باشا حراً دستورياً، فإنه بدا لنا من طبائع الأشياء، أما أن يكون ابن شيخ اللغة العربية كذلك، فلم نفهمه، وكان عبد الحميد، متحمساً لطله حسين والمازنى. وقد اتفقنا على أن أشتري كتب العقاد والمنفلوطى وغيرهما. ممن يكتبون في «البلاغ الأسبوعى» صحيفة الوفد كمحمد السباعى ولطفى جمعة. أما هو فيشتري كتب طلح حسين وإبراهيم المازنى وجريدة «السياسة الأسبوعية» صحيفة الأحرار الدستوريين التى كان يرأس تحريرها أديب كبير أيضاً هو محمد حسين هيكل باشا رئيس حزب الأحرار الدستوريين.

وفى ذلك الوقت كنت قليل الاكتراث بطله حسين بسبب عدائه للوفد، ومن المفيد الإشارة هنا أيضاً إلى أن الشيخ على عبد الرازق صاحب . كتاب «الاسلام وأصول الحكم» كان ينتمى كذلك إلى حزب الأحرار نفسه، إلا أن كتاب «فى الشعر الجاهلى» وكتاب «الاسلام وأصول الحكم» أثارا معارك فكرية هامة. كنا ننظر إلى أمثال هؤلاء الناس على أنهم مهادنون للأتراكيز. وكانت النتيجة أننى تأخرت فى اكتشاف حقيقة طلح حسين إلى ما بعد المرحلة الثانوية وخروجى من فلك العقاد. وكنت قد بلغت الرابعة عشرة تقريباً حين دخلت بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣١ منطقة سلامة موسى.

وكان حماسى للعقاد قد بلغ أن أذهب إلى محطة المنيا مرتدياً الجلابة فى التاسعة مساءً، فما أن يصل القطار الذى يحمل «البلاغ الأسبوعى» حتى اتناول نسختى على الفور خشية نفاذها. كان محمد محمود باشا قد عطل دستور ١٩٢٣. وكان العقاد يكتب فى مقاله السياسى سباباً بلديناً



سلامة موسى علم جيلًا
كاملًا من الراديكاليين
المصريين

ضد رئيس الوزراء الدكتور تور. وكان هذا السبب يرضى مشاعرنا المعنوية ضد حكومة الطاغية. وكنت كما قلت لك اوقع في مجلة المدرسة باسم «العقاد الصغير» وقد حجب هذا الانحياز السياسي طه حسين. وكان عبد الحميد الكاتب هو رئيس تحرير المجلة. وكانت السيرة نفسها تتحول احيانا الى جريدة حائط.

اول ما نشرته في حياتي في مجلة مطبوعة كان في مجلة «الانذار» التي اصدرها صادق سلامة في المنيا. كنت في الرابعة عشرة تقريبا حين كتبت قصة قصيرة اسمها «الحب الاول» وكأى اديب ناشئ كنت سعيدا جدا بقصتي، وقد ذهبت بها الى صادق سلامة الذي نشرها فعلاً بعد يومين، وهي مجلة اسبوعية، فأخذت العدد في منتهى القبضة وجريت الى أبى مبتهجا بأنه سيقرا لى شيئا باسمى مطبوعا وفوجئت بأبى يصفعنى على وجهى غاضبا يقول: «كيف تنشر عند رجل سئ السمعة؟» وراح يحكى لى ان جريدة «الانذار» هذه قائمة على الابتزاز الاخلاقى بما تنشره من فضائح لبعض «الوجهاء» الذين تهددهم فيدفعون لصاحبها، وكان اسمها تعبيرا صريحا عن مضمونها. ولم انشر طبعاً في هذه المجلة بعد ذلك. ولكنى ثابرت على تأليف وترجمة العديد من القصص. وكلها ضاع للأسف.

وفى تلك الفترة درست ادجار آلان بو وفيكتور هيفو وترجمت لهما، وكنت مازال في المرحلة الثانوية. ولكنى بعد ان حصلت على البكالوريا نشرت بعض ما ترجمت من قصص بو في «كوكب الشرق».

ولكن سلامة فتح لى افاقا جديدة، واقتربت بسببه من العلوم. قرأت وتابعت كل ما يكتبه فى نظرية التطوير والعقل الباطنى والاشتراكية. وكنت ارده ما اقراه حتى ان معلما انكليزيا اسمه سوينبرن قال امام جميع التلاميذ اننى التلميذ الشيوعى الوحيد فى المدرسة. ولم يكن يندى اننى ارده كلمات سلامة موسى. ولم يكن سلامة موسى نفسه شيوعياً وإنما ككن اشتراكياً فتح لى عالما جديدا من الافكار وطرق التفكير، وقد علمنى الشئ الكثير. واعتقد انه علم جيلا كاملا من الراديكاليين المصريين، وان اثره فيهم لا يحصى، بحاضراته ومقالاته ومواقفه وكفاحه. كان نموذجاً فريدا بين قادة الفكر المصرى. والغريب ان سوينبرن بقى الى ما بعد الثورة، وقد حوكم بصفته جاسوساً وأبعد إلى بلاده.

سلامة موسى تسبب لى فى ازمة فكرية عنيفة، لان العقاد بمراسلته الوطنية وعدائه للملك فؤاد كان يستهويننا تماما. وقد انقلب الى النقيض عام ١٩٣٥ حين انفصل عن الوفد. ولكننا وجدنا فى سلامة موسى الوطنية التى تشقى غليلنا. والنظرة الاجتماعية التى نبهتنا الى ضرورة وأهمية التغيير الاجتماعى. وقد نرى الان هذه الجهود فى حجمها الطبيعى كأفكار غير كافية، ولكنها فى زمانها كانت بالغة الأهمية.

حصلت على البكالوريا وجئت الى القاهرة عام ١٩٣١ حيث «اكتشفت» طه حسين. وكان اسماعيل صدقى باشا قد عطل دستور ١٩٢٣ وفصل دستوراً على مقاسه اسماء دستور ١٩٣٠. وكون حزبا ووقيا اسماء حزب الشعب. وقد عمت المظاهرات انحاء البلاد. وكانت فترة عصيبة فى تاريخ البلاد.

قدمت اوراقى الى كلية الآداب، ولكن أبى كان مناهضا لهذه الفكرة لأنه لم يكن يريد لى ان اكون اديبا. وكانت صورة الاديب عنده هى صورة العقاد وطه حسين، حيث ان الادب لا يطعمها خبزا فيلجأ الى خدمة الأحزاب السياسية. وهكذا من اجل «لغة العيش» يكتبان فى السياسة كلاما لا يؤمنان به احيانا. وكان رأيه ان ادخل كلية الحقوق لتعلم مهنة اربح منها رزقى فالادب

كما رآه ليس مهنة. او هو مهنة تؤدي الى التسول، ولكنى كنت احب الأدب حبا لا أملك القدرة على التخلص منه ففكرت أن اخذع أبى. قدمت طلبا الى كلية الآداب، وكان عميدها طه حسين قبل اخراجه من الجامعة. وقدمت طلب مجانية، وقلت اننى حين لا اطلب نقوداً من أبى وأدرس الأدب أربع سنوات، دون علم أبى، ربما يغفرلى بعد ذلك. ولكنه تفكير صبياني، فلجنة البحث فى المجانية كتبت الى والدى تطلب سداد القسط الاول حتى تنتهى من النظر فى طلب المجانية. وبالطبع، فقد كانت اللجنة تابعة لكلية الآداب. وهكذا فوجئت به وقد جاء الى القاهرة- بعد شهرين من الدراسة- يسألنى ماذا فعلت، ولم أكن اكره الحقوق بسبب دراسة القانون، وإنما ايضا بسبب سمعة المحامين آنذاك، بالرغم من انه قد برز منهم السياسيون والوزراء والكتاب. ولكن نسبة كبيرة منهم احيطت بشائعات غير كريمة. قال لى أبى: لا للآداب، باختصار. وذهبنا بالفعل الى الجامعة لنسحب الأوراق من كلية الآداب، واتجهنا الى كلية الحقوق. وكان الموعد الاخير للتقديم انتهى، فقال لى انه سمع ان ابواب كلية التجارة (مدرسة التجارة العليا فى ذلك الوقت) ما زالت مفتوحة. ودخلت «التجارة» فعلا، ولكنى كنت اقفز من الشباك الى الشارع حيث كانت القاعة فى الطابق الأول. وكان والد الشاعر «الراحل» فؤاد حداد، اللبناني الأصل، هو استاذ المحاسبة، ولكم كنت اكره العلم الذى يتطلب جمع الأرقام الكبيرة عدة مرات فى دقيقتين مثلاً. وفى يناير (كانون الثانى) عام ١٩٣٢، اى بعد شهر واحد امضيته فى مدرسة التجارة العليا، سافرت الى المنيا فسألنى الوالد: كيف الحال؟ قلت له سئ. استفسر: لماذا؟ فأجبت: لان الدراسة لا تعجبنى، سألتنى عما اذا كنت احب البقاء فى البيت فقلت: نعم.

وقد تصورت اننى سأنتظر العام الجديد للالتحاق بكلية الآداب، ولكنى فوجئت، حين اذن الموعد فى صيف ١٩٣٢، بأن المناقشات تبدأ من جديد حول الآداب والحقوق. ولما لم يقتنع خرجت من البيت وذهبت الى الاسكندرية. وكان اخى يعمل «معاون محطة العلمين» فأقمت عنده بين «البنسيون» فى الاسكندرية وعمله فى المحطة، عدة شهور، وكانت والدتى، خلال هذه الفترة تهكى من اجلى، فجاءوا وصالحونى على وعد بأن ادخل كلية الآداب وعدت، ولما جاء الموعد لتقديم الأوراق فى العام التالى عادت المناقشة من جديد فهرت من البيت مرة أخرى. وقلت لنفسى اننى لم اعد صغيراً لأذهب الى اخى، وإنما سأعمل، وبدأت اكتب واترجم وأنشر فى «كوكب الشرق»



لم اونغ إلى دراويش العقاد

ومجلة « النهضة الفكرية » التي يرأس تحريرها محمد البنان، وهو ازهرى كان مبعوثاً الى فرنسا وعاد، نشرت القصص المؤلفة والمترجمة والنقد الأدبي. وأذكر انني كتبت حينذاك مقالا اوازن فيه بين العقاد والدكتور جونسون.

يمكن القول انني في اكتوبر (تشرين الأول) عام ١٩٣٢ استقبلت بشخصيتي واقمت في القاهرة. وحدث ان قابلت «بلدياتي» يعقوب فام الذي يادرنى بالسؤال: لماذا لا تتردد على جمعية الشبان المسيحية؟ كان سلامة موسى يحاضر اسبوعيا هناك، يعرض كتباً ويحلل افكاراً وينير العقول. ذهبت فعلاً، وعرفني يعقوب بسلامة موسى. وكانت فرصتي عظيمة بالتعرف على هذا الرجل العظيم. ولم اجد فارقا يذكر بين كتاباته وشخصيته. وبعد ربع ساعة فقط استخرجت لي بطاقة عضوية دون ان ادفع رسم اشتراك، استعير بمقتضاها الكتب واحضر المحاضرات والندوات واشترك في المناقشات. وكثيراً ما كان يعيرني الكتب من مكتبته الخاصة. وهو الذي وجهني الى قراءة برناردشو وه.ج. ولز كان رجلاً مرتب التفكير وهادئاً على عكس العقاد الذي كان صاحباً حاداً في تناول الآخرين.

كنت قبل ذلك بعام كامل (أى في اكتوبر- تشرين الأول ١٩٣١) قد اتصلت تليفونيا بالعقاد لأستأذنه في حضور ندوة الجمعة التي يقيمها. وهناك وجدت عبد الرحمن صدقي وطاهر الجبلاوي وآخرين ممن لم اكن ارتاح اليهم ولا الى أحاديثهم. وكان العقاد هو الوحيد الذي احترمه في هذه المجموعة، وكانت مكتبته كبيرة على نحو يلفت النظر، ولكن ليس الى الدرجة التي يشيعها دراويشه. وعلى اية حال، فالفرق كبير بين الثقافة الكمية والثقافة الحقيقية حيث يمكن لمانه كتاب منتقاة ان تفضل التي كتاب. وبدأت اقلل من ترددي على العقاد بعد حوالي سنة. وكنت استمع الى ما يقال دون المشاركة فيه، وكان رأيي سيئاً في حواريه، ولكنني انقطعت عنه نهائياً بعد انفصاله عن الوفد عام ١٩٣٥ وانضمامه الى الحزب السعدي. ورغم ذلك فقد ظلت احترمه لماضيه الذي انتهى بكتابه عن سعد زغلول.

وفي سنة ١٩٣١ ايضاً التقيت بطه حسين. اي انني قابلت طه حسين والعقاد قبل ان ارى سلامة موسى. وهو الذي وجهني الى قراءة دوستوفسكي وتولستوي وتشيفوف. ومن الامور التي قد لا يعرفها البعض ان سلامة موسى ترجم عام ١٩١٢ تقريباً بعض الفصول من «الجرعة والعقاب».

عامان اذن امضيتها بعد البكالوريا قبل الالتحاق بكلية الآداب. كانت والدتي شديدة القلق على حتى كانت المصالحة الاخيرة بيني وبين ابي على اساس الا ارتق من الأدب، وان ادخل كلية الآداب بهدف العمل استاذاً في الجامعة، فهذه مهنة محترمة كما قال، وأظنه كان بعيد النظر وكان يفكر تفكيراً راقياً لا يريد لي ان اصاب بأى خدش اخلاقي، ولعل هذا هو الدرس الرئيسي من هذه المحنة، فلم يكن ابي ضدي ولم يكن على خطأ، وانما كان يحميني من أية شبهة او زلل، ولو على حساب رغباتي وموهبتي، ولعل هذه الحماسية الاخلاقية المرفقة لدرجة التزم، وايضا الوطنية الشديدة من اهم ما ورثته عن ابي.

ودخلت فعلاً كلية الآداب، واصبح ترتيبى كما قررت، الأول دائماً بين عامي ١٩٣٣ و ١٩٣٧ حيث اوقدتني جامعة القاهرة الى جامعة كمبودج في بعثة.

في الجامعة اتقنت اللغة الانكليزية وقرأت الكثير من اصول المؤلفات الفكرية والأدبية التي ترددت عند العقاد أو سلامة موسى. وكان بعض الأساتذة الانكليز من العقلايين وكان احدهم ماركسيا، والتحق آخر بالجمهوريين الاسبان ضد فاشية فرانكو وهكذا

وكننت منذ البدء معادياً لأفكار أحمد حسين وحزبه مصر الفتاة» بالرغم من اننى ساهمت فى توزيع بطاقات «مشروع القرش». ولكننى شعرت فى وقت باكر جدا بخطرورة هذه الجماعة، مشروع القرش استقبلناه على اساس انه مشروع وطنى، ولكن قلة الخبرة أو غير ذلك من اسباب لم يحقق المشروع اهدافه.

كانت التنظيمات شبه العسكرية التى يخلقونها على هيئة كشافة وجوالة وقمصان خضر، والعلاقة مع احمد حسنين ومن ثم مع الملك، كل ذلك كان يحذرئى من هذه الجماعات، ولانتمسى هنا ان هذه هى الفترة التى تكونت فيها جماعة الضباط الاحرار الذين قاموا بالثورة، وفى احضان هذا المناخ تربوا سياسياً ويتضح من افكارهم السياسية بعد وصولهم الى السلطة انهم تأثروا بهذه الأفكار الشمولية فى الثلاثينات، وتدلنا مذكرات عبد اللطيف البغدادى مثلاً على هذا التأثير، بحسنى العرابى المرتد عن الشيوعية والذى اقترب من النازية لدرجة الاقامة فترة فى برلين، وهناك ايضا عزيز المصرى بأفكاره وحركته السياسية المعروفة وعلاقته بأنور السادات.

وباستثناء خالد محى الدين ويوسف صديق اللذين تأثروا باليسار المصرى، وثروت عكاشة الذى تأثر بالرومانسية والذوق الفنى الرفيع، فان الآخرين جميعاً تأثروا بأفكار مصر الفتاة والحزب الوطنى والأخوان المسلمين، وأنا اتكلم عن مرحلة التكوين فى الثلاثينات، لاشك فى ان دخول خالد محبى الدين الجامعة، وكذلك ثروت عكاشة، كان من العلاقات المميزة لنوعية ثقافتهم.

كنت أقتل على كوبرى عباس

كنت شخصياً شديد اليقظة منذ أول الثلاثينات بخطرورة النازية، ولم يكن المصريون يهتمون كثيراً، أو لعل بعضهم تعاطف مع المانيا، باعتبارها عدوة بريطانيا، وكان البعض يقف مع الانكليز عن خوف أو انتهازية، لكن اليسار المصرى وقف ضد النازية عن ايمان وقناعة، ولم يتغير موقفه من الاستعمار لحظة واحدة.

ومن الغريب ان الأفكار الشمولية التى هزمت فى الحرب فوق السطح، كانت تجد لها فى مصر مسارات ملتوية تحت الارض، شأنها فى ذلك شأن التيارات الدينية التى لم يحدث ان شاركت فى السلطة ولكنها دائماً كانت تجد المأوى تحت الارض. اثناء ذلك خاطبت قطاعات فى المجتمع المصرى غير واضحة



كنت منذ البدء معادياً
لأفكار أحمد حسين وحزبه
(مصر الفتاة)

المعالم وغير مشاركة في الحياة السياسية، وهذه القطاعات هي التي تسلمت السلطة في ١٩٥٢، وإذا بنا أمام تحالف فكري- سياسي بين التيار الديني والحزب الوطني وإلى حد ما مصر الفتاة، أما اليسار فلم يبق منه أحد بعد مارس (آذار) ١٩٥٤. ولذلك تدهش من الفوضى الفكرية والفوضى العملية التي رافقت ثورة يوليو بدءاً من رجالها الذين لا يجمعهم خط واحد، وانتهاء بأفعالها الشديدة التناقض. الثلاثينات في اعتقادي هي الجذر البعيد لهذه الفوضى، فالبعض كان مفتوناً بهتلر، والبعض بفكرة الخلافة، والبعض الثالث بكمال أتاتورك في وقت واحد، ولست أجد تفسيراً لذلك إلا في تلك المرحلة التي عشتها إبان الثلاثينات.

أما أنا فكانت أعاني من الهلابة بطريقة أخرى هي التناقض- داخلياً- بين العقاد وسلامة موسى وطه حسين، فقد تواجد الثلاثة معاً وقد أحاطتهم بدرجة عالية من التقدير. هكذا وجدتني حيناً رومانسياً يترجم شلّي، وحيناً عقلياً ديكارتياً وحيناً ثالثاً يسارياً أوروبياً من القرن الماضي. ولكنني في هذه الفترة لم أكن مطالباً بأية صيغة توفيقية بين الينابيع الثلاثة، إذ كنت لا أزال في مرحلة التلقي.

في عام ١٩٣٥، كانت هناك انتفاضة، وكادت تقتل في مظاهرة كوبري عباس، وكانت قد تفجرت بعد تصريح هور. كانت المسألة الوطنية والدستور قضية واحدة لا تتجزأ لذلك اتحدت في المظاهرات المطالبة بالجملاء والمطالبة بالديمقراطية وكذلك وحدة وأدى النيل، وحدث أننا لاحظنا الملك فؤاد يتراجع، وأن النحاس تشدد قبضته ومن ورائه الجماهير، وكان الوعد بعودة الدستور، وأقبلت وزارة عبد الفتاح يحيى، وجاءت وزارة توفيق نسيم وقد تلقى الشعب هذه التغييرات والوعود بارتياح، ولجأ المثقفون إلى الانتظار، شهراً وراء شهر، ولا يعود الدستور، ولم يكن الأمر ليحتاج إلى أكثر من مرسوم ملكي يلغى دستور صدقي، ١٩٣٠ ويعيد العمل بدستور ١٩٢٣. وكان رأينا في توفيق نسيم أنه رجل سيئ، ولم تكن قد نسينا من ذاكرة الطفولة في العشرينات كيف خاصم الوفد وهو الذي دافع عن حقوق الملك في دستور ١٩٢٣ فقد كان رئيس الوزراء أثناء أعداد هذا الدستور عام ١٩٢٣ وكان البلاط الملكي يوجهه إلى تخريب دستور ١٩٢٣ الذي صاغته لجنة الدستور في صورته الأصلية صياغة أرقى كثيراً مما إليه بفضل تلبية نسيم بأشأ لرغبات الملك. ومع ذلك، فحتى هذا الدستور المخرب كانوا يعطلونه، لقد نص هذا الدستور مثلاً على أنه «منحة من الملك» وعلى حق الملك في إقالة الوزارات وحل البرلمان. هكذا كنا نكره توفيق نسيم. ولكن صدقي باشا كان يطارد النحاس من مدينة إلى أخرى، وهو الذي اغوى من حاول قتله بالسونكي فتلقي الضربة سيئوت بك حنا ومات.

ومن أجل الوصول إلى معاهدة بين مصر وبريطانيا بدأت مناقشات في مجلس العموم البريطاني انتهت بوزير الخارجية السيد صامويل هور أن صرح بأن العلاقة بين مصر و انكلترا ستستمر طالما أن هناك امبراطورية بريطانية، وهو يقصد أن احتلال بريطانيا سيستمر. هذا التصريح ألهم الشعور الوطني فخرجنا في مظاهرة تطالب بسقوط هور وتوفيق نسيم وعودة دستور ١٩٢٣. وهذه المظاهرة التي اشتركت فيها بلغت حداً كبيراً من الضخامة، فقد خرجنا نحن طلبة الآداب من الحرم الجامعي وانضمت اليها الهندسة ثم الزراعة، وكان المفروض أننا نعتبر كوبري عباس لناخذ كلية الطب من القصر العيني، ولما وصلنا إلى الجيزة عبرنا كوبري عباس إلى قرب نهايته تقريباً حين شعرنا بحركة غير عادية إذ أنهم يفتحون الكوبري. وكان هذا هو الكمين الذي أعدته وزارة الداخلية للطلاب، أي يتحركوننا نعبه ويحاصروننا بين الجيزة والروضة، ثم يفتحون الكوبري، وتتفرّد كل مجموعة من الأمن بمجموعة من الطلاب. وهذا ما حدث. فتحوا الكوبري أذن

وقفز البعض وسقط آخرون فى النيل والبعض اتجه ناصية
الجيزة والبعض الآخر فى اتجاه الروضة وكنت شخصيا قد وصلت
قرب نهاية الكوبرى فقوجتنا بعشرات من الجنود والضباط
والكونستبلات المصريين والاكليز، بعضهم اطلق الرصاص من
المسدسات والبعض الآخر من البنادق والبعض الثالث كان
يضرب بالهراوات، سقط من الطلاب جرحى وقتلى، فقد لقي
ثلاثة مصرعهم من طلقات الرصاص، احدهم من كلية الاداب
هو عبد الحكيم الجراحى والاخر من كلية الزراعة هو عبد
المجيد مرسى، والثالث ربما كان اسمه عفيفى من دار العلوم.
بالنسبة لى فقد كنت اخجل من الجرى، ولا احب ان ابدو
ضعيفا، فقلت ان الجرى عيبى واننى سامشى بتزدة كان الامر
طبيعى وساجازف، وفعلنا كان لهذا التفكير نتيجة ايجابية
فلم يشعر البوليس باننى احد طلاب المظاهرة، بل ربما تصور
الشرطة اننى اجد رجال الامن السرى لانه من غير المعقول ان
يمشى طالب بهذا الهدوء. وما ان اعبرت الى الجهة الأخرى حتى
ركبت تراما فارغا من الركاب، وقد نقل الطلاب الجرحى الى
مستشفى القصر العينى.

وعندما اقبلت معاهدة ١٩٣٦ كان موقفى هو القبول
واللجنة، أى تقبلها وتلعتها، فلم اكن واثقا فى المهرود التى
نصت عليها المعاهدة، وقد استأت من الدفاح الحار للرفد عن
هذه المعاهدة حيث كان قد بالغ فى وصفها بوثيقة الشرف
والكرامة. لقد اثمرت بعض النتائج الايجابية فى الحياة
السياسية المصرية، ولكنها احتوت على عدة ثغرات. واصبح
للمعاهدة انصارها وخصومها. اما انا فكنت متحفظا. وقد
دخلت فى حوار مع احد اساتذتى هو كريستوفر سكيف (وكان
استاذ الشعر والدراما فى كلية الاداب) وكان يحاول اقناعى
بان بريطانيا ستجلب عن مصر بعد عشر سنوات حسب نصوص
المعاهدة التى يقول احدها باعادة النظر فيها بعد هذه السنوات
العشر، ولست انسى هذه الجلسة العاصفة مع سكيف. وكنا
حوالى عشرة من الطلاب. قلت له انكم تكذبون كثيرا فما
الذى يحدث اذا لم تخرجوا بعد عشر سنين؟ وحينئذ، قال لى
عبارة شديدة الغرابة والاثارة هى : سيكون ذلك خطيئة ضد
الروح القدس. وكانت هذه كلمات رجل لا يملك شيئا يقوله، ولم
اقالك نفسى من (الشجر) تقريبا. ولازال صوته فى اذنى الى
الآن، وهو يحاول استغفالننا بهذه الرموز التى لا علاقة لها
بالموقف اطلاقا.

اشتغلت «ناضورجى» لشهدى عطية



هل يستطيع اسماعيل
صبرى عبد الله او فتواد
مرسى او محمد سيد أحمد
أن ينقذوا
العمال والفلاحين؟

من أحداث ١٩٣٥ الهارزة عودة طه حسين الى الجامعة بعد «طرده» منها على وجه التقريب. وكان يسكن في مصر الجديدة حينذاك. ولما عرف الطلاب موعد عودته انتظروه حتى خرج من سيارته وحملوه على الاعناق الى كلية الآداب. وكان عميدها منصور فهمي. وقد شاركت في الاستقبال، وكان رأى الطلاب هو ادخاله الى غرفة، العميد، اما هو فطلب منا مصاحبته الى قسم اللغة العربية، ساعة كاملة من الهاتف بحياته، وانتظرنا ان يأتي منصور فهمي لثيخته، فانقلبت المظاهرة ضده.

هذا مشهد لا انساؤه. يجب ان نتذكر ان طه حسين في ذلك الوقت كان قريباً من الاحرار الدستوريين، ولكن المشهد الثاني الذي لم احضره عام ١٩٣٨ فقد قرأت عنه في الصحافة الانكليزية بعد سفرى الى بريطانيا، قرأت ان الطلاب هجموا على مكتب طه حسين واعتدوا عليه، لم يكن الكلام واضحاً فلم افهم معنى الاعتداء وهل هو السباب الذي ام التناول باليدى. اقول هنا اننى في اثناء وجودى في كلية الآداب، اى قبل السفر الى انكلترا، كنت شديد الارتياح في الطقس السياسى. كان الذين يحملون الدعوة الى «جبهة وطنية» توقع على المعاهدة من خصوم الوفد مثل على ماهر وعلى الشمسى. وكان الانكليز حريصين على اشراك كل من يتوسمون فيه اى مستقبل سياسى في التوقيع على المعاهدة.

وتعددت المظاهرات المتناقضة. مظاهرة ضد تعليم البنات. ولم يكن عددهن كبيراً في الجامعة منذ نصف قرن، واكثرتهن كن يتعلمن في كلية الآداب، ومن التقاليد ان يفتتح عمداً الكليات العام الدراسي بمحاضرة. كنا نجتمع في المدرج ٧٨ وهو المدرج الكبير على يمين الداخل الى كلية الآداب. وكنا في أوائل العام حين وقعت إحدى هذه المظاهرات. دخل علينا طه حسين وخطب فيها قائلاً:

لا يضير البحر امسى زائراً

ام رعى فيه غلام يحجر.

وهو بيت ركيك من الشعر الضعيف وغالبها من أنشائه، لكن «الرسالة» وصلتنا، فهو يقصد الغمر من هؤلاء الداعين الى عودة المرأة الى البيت، وقام الطلاب يصفقون ويهتفون، فما كان منه الا ان استطرد: «اغزوهم قبل ان يغزوكم، فوالله فما غزى قوم في عقر دارهم الا ذلوا». وكان ذلك تحريضا لطلاب الآداب على طلاب الحقوق الذين قاموا بالمظاهرة. كان عدد الطالبات في الحقوق قليلاً جداً. ولكن التظاهر وصل الى حد الايذاء البدنى، فكان طه حسين قد استهول من طلاب الحقوق ان يطردوا الطالبات، وكأنه اراد ان يستحث فينا مواجهة الموقف. طلاب الآداب كانوا مسالمين في العادة، أما طلاب الحقوق فكانوا يجيدون الخطابة والشغب. تدعمهم الاحزاب السياسية.

كان ترتيبى الاول في جميع سنوات الدراسة. وكان تفوقى على بقية زملائى كبيراً للدرجة ان المسافة بينى وبين الثانى كانت يفرق ٢٥ في المائة، اى انه حصل على ٦٢ في المائة وحصلت انا على ٨٧ في المائة. بسبب هذا التفوق اوفدتنى الجامعة في بعثة لدراسة الادب الانكليزى في كمبريدج.

اعتقد ان كتابى «مذكرات طالب بعثة» يشمل على أغلب أحداث تلك المرحلة، وقد اهديته الى «واهة السعادة» وهى مادلين برنيه التى تعرفت عليها في الطريق من فرنسا الى انكلترا على ظهر المركب حيث اصيبت بدوار البحر فساعدتها، وتطورت العلاقة الى قصة حب تدرى بها زوجتى التى حكيت لها كل شئ قبل الزواج، ومادلين برنيه موجودة في ديوانى. وقصيدة الحب فى سان

لازار» فيها جملتان تقول احدهما:

«قبلت يدها قبلة دامت من بونتواز الى باريس، وهى ايضا «ميسى» فى السويتات. وعندما ذهبت الى فرنسا عام ١٩٤٦ عرفت انها ليست فى باريس وانما فى بوردو، وقد سافرت اليها واكتشفت انها مخطوبة وستتزوج فانسحبت من حياتها نهائيا.. حتى اننى كنت امزق رسائلها لى وقد بلغت العشرين.

ثم تعرفت على زوجتى فى عيد الحرية (١٤ تموز- يوليو ١٩٤٧). وكنا نرقص تحت. تمثال اوغست كونت فى ساحة السوربون (الحى اللاتينى). وكان شاهدا زواجى مصطفى صفوان وبكر حمدي سيف النصر.

كنت قد عدت الى مصر عام ١٩٤٠ فى المرة الاولى، ومن الطبيعى ان اعمل فى جامعتى التى اوفدتنى للدراسة فى انكلترا. فوجدت ب«سكيف» وهو يقول لى انه ليس هناك «جدول» لى. كان هو رئيس قسم اللغة الانكليزية وادابها، وهو الذى يوزع «الجدول» على المدرسين والاساتذة. قلت فى نفسى: ليكن فانا باحث واستطيع البقاء فى منزلى. وذهبت الى احمد امين عميد الكلية آنذاك، ورويت له ما حدث من سكيف دون تعليق من جانبى ولا من جانبه.

واخذت سيارة اجرة وتوجهت الى وزارة المعارف، وكان طه حسين مستشارها الفنى. وربما كان نجيب الهلالي هو الوزير، لا اذكر، سألنى الدكتور طه: ماذا فعلت؟ فحكيت له موجزا عن البعثة وما انجزته ثم عودتى ومقابلتى لسكيف واحمد امين. حينئذ طلب الرجل من سكرتيره فريد شحاته ان يصله باحمد امين، ونفذ فريد الطلب، وامسك طه حسين بسماعة التليفون وقال لاحمد امين: انا عندى الان لويس عوض، قل لسكيف ان «يظل لعب» متشكر وضع السماعة.

هكذا نستطيع ان نتخيل موقف الاتكيز وحجم طه حسين الذى التفت الى قائلا: اذهب الآن الى الجامعة وقابل سكيف وذهبت فعلا، ووجدت ب«سكيف» يستقبلنى بالاحضان ويعطينى الجدول. انها تجربة فريدة فى حياتى لا انساها. كانت حياتى فى بريطانيا ومراسلاتى مع سكيف وغيره قد افهمت الجميع اننى افكر تفكيراً مستقلاً وصل بى الى معسكر مختلف والحقيقة ان تربيتى الاولى ونشأتى السياسية والحركة الوطنية المصرية، كلها كانت الاساس الذى وضعنى فى معسكر الشعب منذ البداية. ولم تزدنى الحياة الفكرية فى بريطانيا الا اصرارا على مكافحة الاستعمار، ولاشك فى ان هذه الامور



التخلف العام كأن يجعل

من الثقافة الرفيعة نشاطاً

تقديراً

كانت واضحة في ذهن سكيف وهو يعاملني على النحو الذي يعاملني به فور لقائي به بعد العودة. ومن الغريب أنني استفدت من هذا الرجل ثقافياً حتى أنني أهديته أحد كتبتي، ولكن اعترافى بفضلته في التعليم شيء وموقفه مني بسبب أرائي شيء آخر.

في كيمبريدج رأيت الشعراء الكبار أودن وستيفن سنندر وسيمسلي دي لويس وهم يأتون إلينا ويحاضرون فينا، وأذكر منظرهم في اتحاد الجامعة عنوانها الامبراطورية البريطانية تهديد مستمر لسلام العالم. وكان المشاركون في المناظرة من كبار المفكرين والاساتذة، بالإضافة إلى الطلاب. هذا الجو من الحرية الفكرية كان له أثره في ترسيخ بعض المعاني التي يصعب اقتلاعها. وهو نفسه ما حدث لزملائنا في فرنسا، كمحمد مندور مثلاً.

وكنتم ما إن وصلت إلى لندن عام ١٩٣٧ حتى أخذت أتردد على المتحف البريطاني، إذ بقيت في العاصمة شهراً قبل أن أتوجه إلى كيمبريدج. وقد تكرست في داخلي طيلة الفترة التي أمضيتها فكرتان وقيمتان هما الاشتراكية والديمقراطية. وكان من الممكن أن نلمس الديمقراطية في الغرب كالحجاز وحيد، ولكن في مصر لم يكن ذلك ممكناً، كان لابد لمجتمع فقير منهوب من أن تكون هناك برامج اجتماعية للديمقراطية. أي أنني بعد عودتي إلى مصر لم أتصور أن الصيغة الليبرالية كاملة بعد ذاتها لاصلاح الأوضاع في بلادى، وأما لابد من صيغة أرقى تتيح للمجتمع أن ينتقل اقتصادياً واجتماعياً إلى مرحلة أرقى.

وقد علمني اساتذة انجليز من الاشتراكيين والشيوعيين، ومن بين هؤلاء استاذ اسمه ديفيز علمنا الحضارة وتاريخ الفكر، فكان يقرر علينا كتباً تشرح لنا النظم السياسية. وكان هذا الشرح يتضمن توجيهها إلى الاشتراكية، ولكنه لم يثمر في أغلب الطلاب، ولكني بسبب ما قرزته لسلامه موسى قبل ذلك، كنت مستعداً لتقبل هذه الافكار، ولم يكن الامر مقصوداً على دراسة الماركسية، بل تجاوزته إلى بقية المدارس الاشتراكية والديمقراطية والفلسفات المحافظة أيضاً. أي أننا درسنا ماركس وأدم سميث ومالتوس وجون ستوارت ميل. ولكن التجارب فالاختيار من بين هذه الاتجاهات قد تبلور وتحدد بسبب عوامل متعددة من بينها التربية والثقافة ومستوى الوعي وما إلى ذلك.

عدت إلى مصر في اغسطس (آب) أو سبتمبر (أيلول) عام ١٩٤٠ عن طريق جنوب أفريقيا وكان أحد اساتذتي (ويدهى هالوى) يعبرنى الكتب الفكرية والسياسية، ومنه قرأت «سوريل» وجاءني ذات يوم وقال لي أن هناك نادياً اسمه «الاتحاد الديمقراطي» للشيوعيين المصريين فتعال اعرفك بهنرى كورريل وأخيه راؤول وبعض المثقفين المصريين حتى ندرك ماذا حدث في مصر. كان ذلك في ديسمبر (كانون الأول) عام ١٩٤٠، وكان مقر النادي في شارع الفضل بجوار القنصلية الفرنسية الآن بالقرب من البنك الأهلى - فرع سلا - باشا في ذلك الوقت أي في وسط البلد، وذهبت فعلاً، ووجدت ناساً يخطبون. وهناك تعرفت على رمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل. وكان الاخوان كورريل حاضرين، وبعض الفتيات الاجنبيات والقضية التي يتناقشون فيها هي الفلاح المصرى. ولغة الحديث كانت من النوع «البزيميط» أو الهجين بين الفرنسية والعربية. وقد وجدت صعوبة في التجاوب مع الاخوان كورريل، ولم أشعر بارتياح. ولكني تجاوبت مع المصريين من أمثال رمسيس والتلمسانى، ولقد التقيت كورريل بعد ذلك مرتين أو ثلاثة، ولكن لم يحدث الانسجام ولم تنشأ الصداقة. ولم أعد أذهب إلى هذا النادي وقلت رأيي لهالوى. وبعد شهر قليل لي أن راؤول كورريل سافر ليعمل في راديو برازيل أما هنرى فقد استمر في مصر.

وربما في ١٩٤٢ ك . هناك مجلة «حرية الشعوب» التي يكتب فيها هؤلاء الشباب الذين اقترح عليهم اسم المحامي اليساري مصطفى كامل منيب ليرأس تحرير مجلتهم التي كانت على وشك المصادرة لأنها قديمة وتكاد تكون بلا صاحب، فامتيازها مهدد بالضياح، وكان لي صديق من كمبودج يدعى أنور فراج لا علاقة له بالسياسة، وإنما رجل اعمال يشتغل والده النوبي المليونير ببيع الصحف كمتعهد كبير. وفاقت أنور فيما إذا كان يود شراء امتياز هذه الصحيفة.

شعرت في ذلك الوقت بأن كوريل له نفوذ غريب على الآخرين. ولكنني أدركت أن يونان والتلمساني وكامل مجموعة أخرى لا تخضع لهذا النفوذ. وأن لها عمولا واضحا هو جورج حنين. هذه المجموعة وصفت بأنها تروتسكية. ولكن الثقافة هي التي ميزتها، وكذلك الفن، جورج شاعر، ورمسيس زسام وكذلك فؤاد كامل. والتلمساني كان سينمائيا كل منهم له عالمه الخاص المتفرد، ولكن يجمعهم التجديد والتجريب. وجورج هو ابن صادق باشا حنين. وهو وزملاؤه أسسوا «الفن والحرية». أما أنور كامل فهو الذي قاد «الخبز والحرية» والمجلة التي صدرت بعد بداية الحرب في أول يناير (كانون الثاني) ١٩٤٠ باسم «التطور». ويمكن القول بأن المجموعتين أبناء عمومة ولست أعرف إلى الآن ما إذا كانت «الخبز والحرية» تنظيما أم مجرد شعار سياسي للجناح الفني الذي سمي «الفن والحرية» لا أعرف. قبل ذلك بوقت قصير كان أنور كامل قد أصدر كتابه «المنهذ» وقد صودر كما اعتقد. وقبل نهاية الحرب تنازل سلامة موسى عن امتياز «المجلة الجديدة» لرمسيس يونان ومجموعته، ثم جاء صدقي باشا عام ١٩٤٦ فاغلق هذه المجلات كلها دفعة واحدة.

كان واضحا لي أن كوريل هو زعيم المجموعة الأقرب إلى الستالينية، وأن الهوة عميقة جدا بين هذه المجموعة والمجموعة الأخرى الأقرب إلى التروتسكية أو ما يسمون كذلك هذه التسميات أطلقت على المجموعتين ولا اجتهد لي فيها. ولكنني اعتقد أن مجموعة جورج ورمسيس يونان وأنور كامل وكامل التلمساني ولطف الله سليمان وفؤاد كامل هي مجموعة المثقفين أي الأقرب إلى الثقافة منهم إلى السياسة. وأغلبهم كان يقيم في درب اللبانة، وكانت نسبة الفنانين التشكيليين بينهم عالية جدا. وكانوا مهتمين بقراءة اندريه بريستون وأراغون، وثقافتهم أساسا فرنسية. وقد حاولت أن أرسم صورة لتلك الحقبة في مقدمة رواية «العتقاء» وكنت قد تعودت في أوروبا



ليست هناك جنسية للموسيقى العظيمة

على ان الحديث اليومي يدور حول التجديد فى الثقافة. ولما عدت بدأت اشعر بالغربة فى الجامعة لانتعدام هذا التقليد، ولذلك وجدت فى هؤلاء خارج الجامعة مناخاً اقرب لى من حيث عنايتهم بالفكر والفن وانشغالهم اليومي بالثقافة كما كان حالى فى انكلترا او حالى مع محمد مندور فى باريس، ولكن هناك فروقا كثيرة بينى وبينهم فى مقدماتها اهتمامهم باللاوعى، ولم اكن انا كذلك، على العكس كنت مهتما بالالتزام. وقد اعتبرت بلوتالاند قصة تقديمية وقد كتبت قصائدها فى انكلترا بين عامى ١٩٣٨ و ١٩٤٠. هذا بالاضافة الى المقدمة الصريحة الواضحة، ومقدمة «فى الادب الانكليزى» ومقدمة «فى الشعر» لهوراس، ومقدمة «بروميثيوس» طليقا، فكلها تنم عن درجات من الالتزام.

كنت مقتنعا فى ذلك الوقت، وانا فى اوربا بأن الاداب واللغات كالا حياء تتطور، وانه لا يمكن تحنيط اللغة أو الشكل الأدبى فى تابوت الى الابد. ولم اكن اول من ادرك ابعاد المسألة فى الشعر، فقد كان بيرم التونسى يكتب شعراً بالعامية المصرية، ولكن تأثر ب ت. س. اليوت» ربما هو الذى شجعنى على تجديد البنية الوزنية فى القصيدة. كنت ارى فى الشعر الاوروبى اشياء ذات دلالة، كاختفاء الرباعية والخماسيات من القرن الماضى. كانت شائعة عند لامارتين وتينسون، كالنوع الذى كان يكتبه على محمود طه فى «لست ادرى» مثلاً والذى حدث ان الشعر الاوروبى خرج باورزانه عن التقليد بدءاً من براوننغ

وفى ١٩٤٢ كما اظن كتبت «مذكرات طالب بعثة» فى العامية ايضا، وهى من النثر، وكان توفيق الحكيم قد جرب الكتابة بالعامية مثل «رصاصه فى القلب» وقد عاتبه طه حسين وآخرون على ذلك، وقد انزعجت الى توفيق الحكيم حتى اننى اهديته سونيتا من السونيتات التى كتبتها فى انكلترا. كان يكتب الحوار فى العامية، فاهتاج عليه المحافظون، ولكنهم عينوه فى مجمع اللغة العربية، وكف عن الكتابة العامية، ولكن اللغة بقيت من همومه الكبرى.

هل هذا الرجل زعيم؟

كان مظهر هنرى كوربيل بسيطاً يلبس بنطلونا قصيراً، وهو نحيف كفاندى تقريباً، متقشفاً، ولكن والده كان رجلاً اعمال. وكانت هناك دار نشر الثقافة الحديثة يرأسها سعيد خيال، وربما الراحل شهدى عطية ايضا.

وكانت هناك دار الأبحاث العلمية التى قادها اظن عبد المعهود الجبيلى. ولكنى لم اتعرف على اعضاء هذه الدار. وتعرفت اكثر على شهدى، غير ان مشكلتى كانت هى اقتناعى بأن عبء اليسار يقع فى المقام الاول على المثقفين لا على العمال. كما اننى لا اتصور مثقفاً يسارياً كاسماعيل صبرى عبد الله او فؤاد مرسى او محمد سيد احمد يستطيع ان يقود العمال والفلاحين. وكنت قد تعرفت على شهدى عطية فوق سطح المركب اثناء عودتى من انكلترا، وفهمت انه حصل على دبلوم تعليم اللغة الانكليزية من جامعة اكسترا. وقد شعرت به كإنسان راق ومتحضر.

واذكر اننى عام ١٩٤٧ حين تزوجت كنت اسكن فى بنسيون فى شارع بستان ابن قريش (بالقرب من ميدان التحرير الآن). وكانت صاحبة البنسيون سيدة ايطالية. وذات يوم فوجئت بشهدى فى البنسيون، وشاهدتنى هذه السيدة وانا اصافحه بحرارة فسألتنى: هل تعرف الدكتور جودة؟ وسألته يدورى عما اذا كان يسكن فى البنسيون فقال لى: سافرك فى مابعد. واعادت السيدة الايطالية سؤالها: هل انت تعرف الدكتور جودة؟ فادركت انه اسم مستعار. وبعد قليل انفردنا انا وهو حيث صارحنى بان البوليس يتعقبه وانهم يطاردونهم للقبض عليه، وانه مختبئ هنا

تحت اسم مستعار، ولما كنت أسكن فى الطابق الثالث، فقد لاحظت أن هناك «مخبرا» يذهب ويجيئ أمام العمارة التى يقع فيها البنسيون. واشتغلت «ناضورجى» لشهدى أى أننى كنت أراقب الشرطى السرى وأرصد حركاته وأخبر بها شهدى حتى لا يغامر بالخروج. وقد أحببت هذا الرجل من رحلة المركب واقامة البنسيون، بالرغم من اختلافى السياسى معه. وأشهد انه رجل مثقف ومؤمن بما يقوله. والغريب أن زوجتى حين شاهدته فى اليوم الاول سألتنى: هل هذا الرجل زعيم؟ كانت هذه الملاحظة غريبة لأنها سيدة فرنسية ترى مصر للمرة الاولى، وهذا هو الشهر الاول لاقامتها فى البلاد، كان يتكلم معى بالعربية ومعها «فرنسيته المكسرة» مما يدل على أنها التقت فى شخصيته شيئا خاصا لاتعبر عنه اللغة.

فى أوائل ١٩٤٦ حين جاء اسماعيل صدقى مرة أخرى الى رئاسة الوزارة، قمت بأول عمل سياسى فى حياتى، فقد قالوا ان الانتخابات فى الجامعة ستجرى. وحينئذ جمعت لطيفة الزيات ومحمود أمين العالم ومصطفى سويل وعباس احمد وبهيج نصار وامين عز الدين وبقيّة الطلاب الذين كانوا يحضرون معى سماع الموسيقى الكلاسيكية. وكنا نسمى انفسنا «جمعية الغرامافون» وهى جماعة من الشباب المستنير جمعتهم فى البنسيون، وهو نفسه الذى التقيت فيه بشهدى فى ما بعد، وقلت لهم أن الاخوان ينظمون انفسهم. وكذلك الوفديون- وعليكم انتم ايضا ان تنظموا انفسكم وتتحداوا. انتخابات اتحاد كلية الآداب تحتاج الى ان تنسوا اختلافاتكم مؤقتا وتختاروا من بينكم من يمثلكم، لانكم اذا رشعتم انفسكم جميعا، فسوف تتفقت قوى التقدم وتتسلم القيادة القوى المحافظة. ساترككم الآن لمدة ساعة تناقشون الأمر، وحين اعود تكونون قد توصلتم الى قرار. وخرجت، عدت بعد ساعة فوجدتهم انتهوا الى اختيار عباس احمد ولطيفة الزيات. وبالفعل نجح الاثنان. ولم تنجح الرجعية المصرية فى كلية الآداب، بل كان اليسار والوفد فى المقدمة. ثم تكونت اللجنة التنفيذية للطلبة والعمال، وهى اعرض وجهة وطنية تقدمية. وكان دورى تقريبا «واسطة خير» بين الطليعة الوفدية والشيوخين.

وحدث اننى غادرت فى الصيف الى اوروبا. واستطاعت القوى الرجعية ان تجهض مشروع الجبهة الوطنية. واستكمل اسماعيل صدقى المهمة باصدار التشريعات المعادية للحرريات ومصادرة الصحف واعتقال المثقفين من ستلامه موسى الن



العمل العلمى كان وسيلتى
غير الواعية للابتعاد عن
السياسة

محمد مندور الى محمد زكى عبد القادر. وعلمت فى ما بعد ان اسمى كان مدرجا فى قوائم الاعتقال. علمت بذلك من وكيل النيابة الذى اصدر اوامر القبض بتهمة الاشتراك فى عضوية رابطة مكافحة الاستعمار. ولم اكن شخصا عضواً فى هذه الرابطة ان وجدت. ولكن المنشورات التى تكافح الاستعمار كانت تصلنى دائما. وقد قال «المتهمون» أنهم يشرفهم ان يكونوا اعضاء فى مثل هذه الجمعية لو انها كانت موجودة بالفعل.

اما جمعية الغرامافون فلم تكن لها علاقة بالسياسة، ولم تكن جمعية بالمعنى القانونى. ولكن الذين يهمهم تذوق الموسيقى الكلاسيكية كانوا غالبا من الشباب التقدمى المستنير. وفى انكثرت كنت احضر مع زملاى هذه الامسيات التى نستمع فيها الى كبار الموسيقيين فى العالم، ونتناقش حولها دون ان يعنى ذلك اشتراكا فى ميول سياسية واحدة، وانما هى جزء من الحركة الثقافية العامة.

اما فى مصر فان الحركة الثقافية لم يكن من تقاليدها الثابتة تذوق الموسيقى ودراستها كالفن التشكيلى مثلا. وكانت الحركة الموسيقية ذاتها متخلفة. لذلك تكونت جمعية الغرامافون لتزرع تقليدا ثقافيا يتكامل مع بقية اشكال النشاط الفكرى والفنى، وايضا لتعوض النقص الكامن فى تخلفنا الموسيقى. وقد بدأ ذلك كما لو انه نشاط تقدمى. وهو بالفعل كذلك دون الارتباط بدلالة سياسية ولكن التخلف العام كان يجعل من الثقافة الرفيعة نشاطا تقدميا.

وقد وقعت جمعية الغرامافون اثناء الحرب فى ازمة، ربما بسببها استضفت الجمعية فى بيتى. كنا نتكلم ذات مرة مع بعض اعضاء المجلس البريطانى عن نشاط الجمعية فاقترح مدير المجلس ان تنتقل الجمعية الى المجلس حيث توجد مكتبة موسيقية ضخمة لدى الجيش البريطانى «ويمكن استعارة ما تشاؤون». كنت اطلب من الكلية ان تشتري لنا بعض السمفونيات والكونشرتات، ولكنها بدأت تعتذر بان الاعتمادات لا تسمح فكنت ادفع من جيبى ثمن الاسطوانات. وبالطبع كان مرتبى محدودا ولا يمكن الاستمرار على هذا النحو. لذلك اقترح مدير المجلس ان نستمع الى الموسيقى التى نحددها فى احدى قاعات المجلس. فعلا مضت الامور فى الشهر الاول بصورة مرضية.

وفجأة بدأ يحضر لنا اسطوانات لم نطلبها، لموسيقى انكليزية حديثة، ولم يكن هناك موسيقى انكليزية الا فى النصف الاول من القرن. كان لديهم موسيقى عظيم اسمه بيرسل فى القرن السابع عشر، ولكن بين هذين التاريخين لم تكن هناك تقاليد موسيقية انكليزية باستثناء الموسيقى الفولكلورية طبعاً. تضايقت وكلمت مدير المجلس بصراحة وقلت له انه من الصعب تعريف المثقفين المصريين بالغار قبل تعريفهم ببيتهوفن، وليس الموسيقيون الانكليز المحدثون الا من الدرجة الثانية - اجابنى بصراحة مماثلة انه من الطبيعى كذلك ان ابرر استعارتى للأسطوانات بانكم تسمعون الموسيقى الانكليزية. قلت له فى الحقيقة ليست هناك جنسية للموسيقى العظيمة. ولكن «الدعاية» كانت قد وصلت الى هذه الدرجة للأسف. وقلت لاعضاء الجمعية ان افضل الحلول هى عدم الحضور، وخيئت اقول لمدير المجلس البريطانى ان الاعضاء لا يحبون هذه الموسيقى، وانقطع الطلاب عن الحضور. وكان من يواظبون صالح عبدون وسليمان جميل وجمال عبد الرحيم ويوسف السيسى وجرائه، وعدت الى كلية الاداب اطلب الاعتمادات للموسيقى. وحدث ان اصاب الغرامافون عطل فلم تستطع الكلية اصلاحه، فكنا نستعير ونصلح على حسابنا. وفى هذه الفترة استضفت الجمعية فى منزلى.

اظن ان العمل العلمى كان وسيلتى اللاواعية للابتعاد عن السياسة. كنت قد حصلت على

الماجستير من كمبردج عن لغة الشعر فى الاديون الانكليزى والفرنسى، ثم حصلت على الدكتوراة من برنستون عن اسطورة بروميثيوس فى الاديون الانكليزى والفرنسى. وكان هذا العمل الجاه يحمينى من الانغماس فى السياسة، ولو فى اللاوعى.

ولكنى اكتشفت اننى كنت اربى الشباب فى الجامعة تربية نظرية تقديمية، ثم بأخذهم كورييل فى تنظيمه او انور كامل فى «المجيز والحرية» وقد القى القبض فعلا على مصطفى سويى فى هذه الفترة مع انور كامل، وكذلك يوسف الشارونى. وقد اصيب سويى والشارونى بالضرر من الاعتقال، واصبها بعدئذ يسيران «جنب الحائط». ويبدو ان هذه الحادثة نتيجة الوداعة التى يتميز بها كلاهما.

والأتنى درست الادب والشقد دراسة منهجية، فأننى لا استطيع ان احدد اسماء يعينها للنقاد او المدارس الفنية التى تأثرت بها، فلقد تأثرت بكل شىء لأنه ليست هناك حواجز قومية بين الأذاب والفنون .. فالكلاسيكية واحدة بين ايطاليا وفرنسا وانكلترا، والرومانسية واحدة بين المانيا وغيرها، وهكذا تعلمنا البعد الانسانى للثقافة فكانت الفروق المحلية بسيطة والجوهر واحد، واى مثقف درس دراسة منهجية سيؤكد لك وحدة الثقافة الانسانية مهما بالغت فى التخصص.

كتبت الرد على المجيز

واظن اننى مدين لـ «تين» بفكرة ارتباط الادب بالبيئة، ولكن دراستى للتاريخ والفكر الماركسى هى التى نبهتنى الى الدورات الحضارية فكنت أرصد العلاقة بين الرومانسية فى الموسيقى والرومانسية فى الادب او أتابع العلاقة بين الكلاسيكية فى التصوير والكلاسيكية فى الشعر، وهكذا فى العصر الواحد، ثم ادرس اسباب هذه الظاهرة واحللها حسب العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية فى السياق التاريخى.

ولكنى فى تلك الفترة بين نهاية الحرب العالمية الثانية وثورة ١٩٥٢ كنت مؤرقا من احوال الحرب ومن الاغتيالات السياسية فى مصر. وبدأت الاحوال كما لو اننا وصلنا نهاية المنعطف، فالباشوات لا يريدون أى اصلاح نسبى او جزئى، والحكومة تنهم كل من ينادى بهذا القدر أو ذاك من التغيير بالشيوعية. كان اى وطنى «شيوعيا» فى نظر الراقضين للتغيير وبدا «صدام الاقذار» فى الافق. وفى هذه الظروف بين



كنت اربى الشباب فى الجامعة ليأخذهم كورييل وانور كامل

عامي ١٩٤٦ و ١٩٤٧ كتبت رواية «العنقاء» التي شطبت منها الرقابة حينذاك فلم انشرها. وهي رواية ضد العنف لاضد الماركسية. وكما كتبت في المقدمة كنت اود ان اكتبها عن الاخوان المسلمين ولكني لا اعرفهم كبشر من لحم ودم، فاتخذت من بعض الشيوعيين الذين اعرفهم نماذج روائية اقول من خلالها اننى ضد العنف ولو من اجل الخير. انها ليست رواية مع او ضد الماركسية، ولكنها رسالة ضد العنف.

وفي هذه الفترة ايضا كتبت الرد على انغلز وهو لم يزل مخطوطا الى اليوم، وهو ايضا ليس كتابا ضد الماركسية، ولكنه مناقشه في ضوء نتائج العلم الحديث حيث تحتل «الصدفة» و«الاحتمال» مكانة هامة. وهو الامر الذي يعترف به او لم يكن يعرفه انغلز وهو يكتب عن الحتمية في كتابه «جذليات الطبيعة».

ومن المخطوطات التي لم تنشر ايضا لأن مسرحية «محاكمة ايزيس» التي كتبها عندما عين كريم ثابت مستشارا صحفيا للملك.

وعلى العموم، فان ما يسمى لدى النقاد بكتاباتى الابداعية من شعر ونثر، وهو ثمرة القلق الحاد الذى يصيبني في الازمات الكبرى بما يشبه الانفجار الوجداني العنيف، ولقد كانت تلك الفترة بين نهاية الحرب العالمية الثانية ونهاية الحرب العربية- الاسرائيلية الاولى، قبلها بقليل ويعددها بقليل، من اخطر المراحل التي اشعرت كل مصرى بان «التغيير» قريب كانت مصر قد وصلت عام ١٩١٨ اى انه كان واضحا لنا ان ثورة ١٩١٩ يمكن ان تتكرر بمضمون اجتماعي جديد. وكان هذا المناخ هو السبب في اختيار صدقي لرئاسة الوزارة عام ١٩٤٦ ليحول بقوانينه القمعية واجراءاته الاستثنائية دون التغيير الكبير المتوقع.

وكانت عودة الوفد عام ١٩٥٠ نتيجة طبيعية لكفاح الشعب المصرى منذ عام ١٩٤٥. وعام ١٩٥١ ذهبت الى برنستون في الولايات المتحدة لأقابل النقاد واتعرف على مدارس النقد الجديد. واثناء وجودي هناك احترقت القاهرة- كنت حاصلا على زمالة جامعة برنستون لمدة عام، ثم عرضوا على عاماً أخر فاعدت رسالة الدكتوراة، ولم تكن في البرنامج قبل ان اسافر. وحصلت على الدرجة العلمية عام ١٩٥٣ وعدت الى مصر. كانت ثورة يوليو (تموز) قد حدثت ثورة يوليو وأنا

الى وقت قريب بدا لى الامر كما لو أنه فى كل عقد من الزمان يهاغتنى انفجار فنى، فاكتب شعراً أو رواية أو مسرحية. كان إيلق في العهد الملكى والعهد الناصرى خصبا، اذ كان هناك أمل . عندما خرجت من الجامعة عام ١٩٥٤ وذهبت للعمل مترجما في الامم المتحدة كتبت عام ١٩٥٥ «المكالمات او سطحات الصوفى» ولما خرجت من المعتقل عام ١٩٦١ كتبت «الراهب» هذا هو القلق الحصب. وفي زمن السادات كان هناك قلق ايضا، ولكنه القلق الذى لا يأتى بشعر او بنثر، اقصد انه ليس قلقا خلاقاً.

لما قامت ثورة يوليو (تموز) ١٩٥٢، وكنت في الولايات المتحدة، شعرت بان رأسى فى السماء لأن الأميركيين كما قلت كانوا فى أعماقهم يحترقون مصر والمصريين. ومن جهة أخرى وفي الوقت نفسه شككت فى هوية الثورة لقدمها من الجيش، وأحسست بأنها جاءت لاجهاض الثورة الحقيقية. وقد زادت شكوكى بحكم الاعدام الذى أصدرته على العاملين خيس والبقري فى كفر الدوار. ثم وصلت هذه الشكوك الى الذروة بسبب أحداث مارس (آذار) ١٩٥٤ حين وقع الانقسام الكبيرين العمال والمثقفين. خرجت بعض المظاهرات العمالية لتأييد عبد الناصر ضد نجيب وخالد محيى الدين، وهتفت «لنستقط الحرية» وكان ذلك أمرا غريباً ومأساوياً الى أبعد الحدود، فقد

ضربوا قاضى القضاة (رئيس مجلس الدولة) عبد الرازق السنهورى. وكنا تقريباً على شفا الحرب الأهلية وانقسام القوات المسلحة. ولكن الصراع انتهى بانتصار عبد الناصر، ثم تأكد هذا الانتصار بنجاحه من حادث المنشية . وخرج الى الساحة الدولية فى مؤتمر باندونج عام ١٩٥٥ وانجز صفقة الاسلحة مع الكتلة الاشتراكية.

وفى هذه الفترة كانت الجبهة الثقافية مشتعلة بعدة معارك: الالتزام والفن للفن، والشعر الجديد، والعامية والفصحى وكنت أشرف على الملحق الأدبى لجريدة الجمهورية. وقد كتبت مقالى المعروف من تلميذ الى استاذ وهو المقال الذى عارضت فيه موقف طه حسين وانحزت فيه لوجهاتى الأسامية، أى «الأدب للحياة» وكان جيل الشباب وقتئذ من أمثال محمود امين العالم وعبد العظيم انيس وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم يؤكدون المعانى التى سبق أن أشعلتها فى مقدمات «بلوتلاتد» و«فى الأدب الانكليزى» وفن الشعر و«بروميثيوس طليقاً». ولكنى اظن ان بعضهم جنح بهذه المعانى الى التطرف قليلا. وربما كان هذا التطرف رد فعل لتطرف الرجعية الأدبية فى مصر، غير ان الحصاد كان انتصار اليسار الأدبى، فقد اعطانا الشعر الجديد نماذج ممتازة فى بعض اصمال صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى، وأعطتنا العامية المصرية نصوصا مسرحية جيدة لنعمان عاشور والفريد فرج. وأعطتنا القصة القصيرة يوسف ادريس. وأعطتنا العامية ايضا الشاعر صلاح جاهين. وهكذا قسم الابداع المصرى المسائل النظرية.

وفى عام ١٩٥٨ دعتنى جامعة دمشق، بعد الوحدة المصرية - السورية، لأعمل استاذاً للأدب الانكليزى، وقد أمضيت وقتاً جميلاً ومفيداً مع الاساتذة والطلاب السوريين، ومازلت احتفظ بذكرى طيبة لهذه الفترة القصيرة التى أمضيتها فى الشام. وقد كانت قصيرة لان الدكتور ثروت عكاشه، وزير الثقافة، تفضل فأرسل يدعونى الى القاهرة سريعا. طلب منى أن أعمل مديراً عاماً للثقافة. ولم اكن استطيع ان أعتذر، ولكن السوريين تضايقوا كثيراً، فقد نظروا الى الامر على انه يتجاوز الحدود. وكانوا يتدخلون لولا اننى طلب الاذن فى العودة. ومن جانبهم كانوا لطفاء. وقدروا مشاعرى واخيرا عدت الى القاهرة. وتسلمت عملى بالفعل. وبدأت اعد الخطط والمشاريع.

وفى ٢٨ مارس (آذار) ١٩٥٩ طرقت الشرطة السرية



«العنقاء» ضد العنف
لأضد الماركسية

بأبى دخلوا وفتشوا البيت والمكتبة. وتناول الضابط بعض الكتب. وقبل ان يخرج بقليل فتح الدولاب (الخزانة) وإذا به يجد مخطوطا كتب عليه «العنقاء» أو تاريخ حسن مفتاح «فسألنى: ما هذا. وقلت له: «انها رواية» سألتنى: «هل هي رواية شيوعية؟ قلت لها «اقرأها» وأخذها بالفعل، ولكنى طلبت منه ان يضعها فى «حرز» حتى أستطيع ان أطلب بها فيما بعد.

ثم أخذونى فى سياره الى سجن القلعة. وكان يركب معى الكاتب شوقى عبد الحكيم. وبعد فترة رحلنا الى سجن أبى زعبل الشهير. وهو السجن الذى يقضى فيه عتبه المجرمين فترة الاشغال الشاقة حيث يقطعون الحجر من الجبل.

وفى هذا المعتقل مورس التعذيب، سواء بالضرب الفردى والجماعى، بالسياط أو «بالشوم» أو بتقطيع الحجر.

وكان قد سبقنا الى المعتقل فى يناير (كانون الثانى) الكثيرون من المثقفين والعمال، اغلبيتهم من الشيوعيين واقليتهم مثلى من الديمقراطيين، ولكنى لم أتصور قط ان المعاملة ستكون على هذا النحو البشع وخاصة مع فريق من الوطنيين الذين يؤيد بعضهم الثورة، ويؤيدها البعض الآخر بشروط، يتقدها البعض الآخر دون أن يتجاوز هذا النقد حدود العمل السلمى .. فالشيوعيون المصريون، يعكس التيارات الاسلامية، لا يحملون السلاح. كل مضبوطاتهم هى الكتب والنشرات.

وبالنسبة لى، فأتى اظن ان موقفى من «الوحدة العربية» ومن «الديمقراطية» هو سبب اعتقالى، وهو موقف عبرت عنه فى القليل مما سمح بنشره، ولم استطع التعبير عنه فى الكثير مما لم يسمح بنشره.

وقد امضيت وقتى فى المعتقل بين التعليم والتعذيب، أى انتى حاضرت فى زملاتى المعتقلين، وألقيت عدة محاضرات فى الادب والثقافة. وكان العمال يتابعون فى المناظر التى تضم مجموعات، وتعرضت كفىرى، وربما أقل، لصنوف شتى من الاهانات وقطع الحجر والضرب. وقد ساعدنى البعض فى تقطيع الحجر.

ولسوء حظى انتى عشت اللحظات التعسة الأليمة التى تعرض فيها شهيدى عطية الشافعى للقتل. وكان الاقدار التى اتاحت لى «بداية معرفة» مع هذا الرجل النبيل على ظهر الباكسة من انكلترا الى مصر، ثم اتاحت لى معرفته اثناء الهرب من مطاردة الشرطة فى العصر الملكى، قد اتاحت لى أن اشهد نهايته المأسوية فى احد معتقلات الثورة التى كان يؤمن بها.

واشهدت بأن الشيوعيين المصريين الذين تعرفت عليهم فى هذا المعتقل كانوا شجعاناً فى مواجهة أدق الظروف، وكانوا شرفاء وعلى درجة عالية من الروح المعنوية المستبسلة. وربما كانت هذه الفترة العصبية وحدها هى التى جعلتنى اكتشفهم اكثر من أى وقت مضى.

وفى المعتقل بدأت خيوط مسرحية «الراهب» تنسج نفسها فى احداث وشخصيات ومواقف اخترتها من العصر القبطى.

و ذات يوم جاء ضابط أو شرطى، لا اذكر تماما، ينادى على بعض الأسماء، وكنت من بينها، وطلب منا ان نحضر الى ادارة السجن برفقة مالدينا من ملابس مدنية. وفهمنا انه «الافراج» كنا مجموعة صغيرة، اذكر منها الدكتور عبد الرزاق حسن.

وافرجوا عنا فعلاً.

انها، بالطبع تجربة مهمة، ولكنها تعبر عن المسيرة الغربية لثورة يوليو، فلقد كان من المفهوم ان تصطدم بين أشهرها فى وجهها السلاح، ولكن لم يكن مفهوماً هذا الصدام مع قوى تنادى

بالشعارات ذاتها تقريباً، وليس من تفسير لذلك سوى غياب الديمقراطية الذى كرسته الوحدة المصرية- السورية بقيامها على اساس غياب الاحزاب او على اساس ما دعى بالاتحاد القومى.

انها مرحلة غريبة فى تاريخ البلاد، وربما لاندري اسرارها الحقيقية الى الآن. ولكنها تعنى كذلك ان الطابع المحافظ من جهة، والطابع العسكرى من جهة أخرى، فى تكوين الضباط الأحرار، لم يكن بعيداً عما جرى لطلائع الثقافة والسياسة المصرية فى السجون والمعتقلات.

عدت الى «الجمهورية»، ولكنى لم ابق فيها طويلاً. بقيت عاماً وشهراً واحداً، ففى أول فبراير (شباط) ١٩٦٢ بدأت عملى فى «الأهرام» بالصفة ذاتها التى كانت لى فى «الجمهورية» وهى صفة المستشار الثقافى للدار.

ومن غرائب الأحداث فى تلك الآونة، أن وزارة الثقافة أحييت بعض المجلات القديمة «كالرسالة» و«الثقافة» وولت عليها احمد حسن الزيات ومحمد فريد أبو حديد، كما لو ان شيئاً لم يتغير. كان ذلك قد بدأ عام ١٩٦٣ أى قبل عامين مما اذاعته الدولة حول «مؤامرة» مسلحة يديرها تيار الاسلام السياسى. وفى عام ١٩٦٥ تم احباط هذه المؤامرة قبل نجاحها، وأعدم بعض قادتها. فى هذا الوقت ايضا بدأت الحملة الضارية على شخصى فى مجلة «الرسالة» بقلم الشيخ محمود شاكر. هذه الحملة، باختصار، كانت المدفعية الفكرية التى تمهد الأذهان لما سيقع من أحداث. وقد كنت الهدف الرئيسى للحملة، بغض النظر عن «المناسبة».. وهى مقالاتى فى «الأهرام» التى كان عنوانها الرئيسى «على هامش الغفران».

لم يكن المقصود ابداً هو الحوار حول منهج هذه السلسلة أو مادتها العلمية أو أى شئ له علاقة بجوهر العلم. وإنما كان المقصود هو اتخاذى جسراً الى اهداف أخرى. والدليل ان الحملة المذكورة تناولت اعمالى كلها، وليس «على هامش الغفران» فقط. ثم انها تناولت هذه الاعمال من منظور شخصى- سياسى- دينى، وليس من منظور ثقافى أو علمى أو أكاديمى.

وبالطبع، كانوا فى ذلك الوقت أقلية وفى موقف ضعف يستند فقط على الارهاب أو الاغتيال الفردى الذى وقع لأحمد ماهر والنقراشى وسليم زكى، وبث الغنايل فى دور السينما: ومن يلجأ الى العنف بهذه الطريقة لا يلجأ قطعاً الى الرأى



مازلت احتفظ بذكورى
طيبة لهذه القنوة القصيرة
التي اضيئتها فى الشام

العام، لأن من معه الأغلبية لا يحتاج الى التأمر ولا الى العمل السرى ولا الى جهاز سرى أو ما سمي بالنظام الخاص.

كان عبد الناصر فى ذلك الوقت فى أوج قوته، واحد قادة الكتلة الثالثة فى العالم، ولذلك فأننى اشك فى قوة التيار الدينى السياسى حينذاك، مهما كانت قوة سندهم خارج البلاد. وطالما بقيت الحملة ضدى شخصية لم تكن هناك مشكلة، ولكن محمود شاكر فى أحد مقالاته تساءل كيف اكون مستشارا ثقافيا لإكبر جريدة فى العالم العربى الاسلامى؟ حينئذ لم تعد المشكلة شخصية، فقد أصبح «الأهرام» طرفاً مباشراً. لذلك كتبت استقالتي وقدمتها الى هيكى، وقلت له: لقد سكت حين كانت الحملة فى هيجائى شخصياً، أما الآن وقد أصبح الأهرام يسبى هدفاً للبهجوم، فأنى ارجو ان تنفضل بقبول استقالتي. سألتنى هيكى: كم مقاله تتكون منها هذه السلسلة التى تكتبها؟ فقلت «تسع مقالات». وكان «الأهرام» قد نشر مقاله الخامسة والحملة المضادة فى ذروتها، ففاجأنى هيكى بقوله «ولكن السلسلة تسعة عشر مقالا» قلت له «هذا بحث علمى من تسع حلقات فلا يمكن الاضافة اليه، قال لى هيكى: هذا الأهرام يمثل قلعة للاستتارة، فاذا انتصروا علينا قل على مصر العفاء وكان يقصد اصحاب الحملة وما يمثلونه من فكر. قلت: ولكنى منحرج لأنهم يؤلبون على وعليكم الشعور الدينى، فقال: «هذه معركتنا، ومصر هى قلعة التنوير فى العالم العربى، واذا سقطت سقط كل شئ. للمعركة أبعاد تتجاوز الأشخاص» وانتهى الموضوع عند هذا الحد.

فى عيد العلم عام ١٩٦٧ أهدانى الرئيس عبد الناصر وسام الاستحقاق من الطبقة الاولى، واقترن الوسام ببعض الكلمات التى تشيد بدورى فى الثقافة المصرية.

وبالرغم من اننى كنت قد سحبت استقالتي من «الأهرام» الا اننى كنت قد اتخذت قرارا داخليا حاسما بالانسحاب من عالم الكتابة، وأنا أذكر هذه القصة للمرة الاولى، اذ لم يفهم احد انذاك لماذا استأجرت مكتباً فى شارع سراى الجزيرة فى الزمالك وبدأت نشاطاً جامعياً بأعداد الطلاب المصريين فى اللغة الانكليزية وادابها للجامعات البريطانية. وقد اتصلت بهذه الجامعات لترتيب الاتفاق. وكان قرارى هو اعداد هذا المكتب خلال عام، ثم استقيل مرة أخرى وأخيرة من «الأهرام» أى ان موافقتى لهيكى على سحب الاستقالة كان مجرد «تسكين مؤقت للألم» فقد شعرت بهرج حقيقى فى نفسى، اذ بعد ثلاثين سنة من الكفاح الأدبى والجهد الثقافى يأتى من يقول لك «ياقبطى يا ملعون»، فأننا نكون قد خرجنا من دائرة المعقول إلى دوائر سوداء من البشاعة اللاتهامية. لذلك فان كرامتى كإنسان جعلتني افكر فى اننى اصلاً وقبل شئ استاذ، وكأى طبيب او مهندس أو محام فان التعليم حرفة يمكن ان اشتغل بها فى مكتب كما يفعل هؤلاء. وسوف اكسب رزقى بكل تأكيد اذا صبرت سنة فى التخضير حتى تستقر الفكرة فى اذهان الناس. وفى هذا المكتب قمت بتدريس غالى شكرى وحسن الجريلى ولبنى حافظ اسماعيل دراسات عليا، وبعض الطلاب الايطاليين. كان الجميع حوالى ثمانية طلاب، ثم فرجت بمصر تقطع علاقاتها الدبلوماسية مع بريطانيا فأصبح الاستمرار شبه مستحيل للطلاب الذين ينوون استكمال دراستهم فى انكلترا. لذلك اضطررت الى ايقاف هذا العمل الذى كان يمكن ان يغير مسارى تماماً، فأننى اعتقد اننى «معلم» ولقد نجح جميع طلابى الذين ذكرت اسماهم يتفوق ملحوظ.

ثم اقبلت حرب ١٩٦٧ فغيرت مسارنا جميعاً.

قبل الهزيمة بعامين كنت قد عثرت على مخطوط «مذكرات طالب بعثة» كما كنت قد استنسخت من «العنقاء» عدة نسخ على الآلة الكاتبة. وكان البوليس السياسى كما قلت قد اخذ المخطوط

الوحيد. وهو المخطوط الذي كنت قد تركته عند طه حسين ثم اخذته عام ١٩٥١. ولما عدت من الأمم المتحدة في ديسمبر (كانون الأول) ١٩٥٦ بعد العدوان، فكرت في نشر «العقلاء» وسلمت نسخة لدار النديم التي يملكها لطف الله سليمان عام ١٩٥٧. وكانت هناك مفاوضات مستمرة بيننا لنشرها. وكانت «الدار المصرية للكتب» - وهذا اسمها - مؤسسه تقدمية. ولكن لطف الله سليمان دخل المعتقل معنا، فبقيت النسخة في المكتبة حتى خرجنا وردها لى مع ابراهيم عامر. وكانت هذه النسخة هي الوحيدة. الباقية. وفي عام ١٩٦٥ جاءنى احمد حمروش والهام سيف النصر واخذوا نسخة بهدف نشرها في «الكتاب الذهبى» الذي تصدره روز اليوسف. وكذلك طلب منى هيكل نشرها في دار المعارف فأعطيتها نسخة. وكان مستشار الدار هو الدكتور السقير مصطفى السعيد. وقبل ذلك بسنوات عديدة، أثناء وجودى في جامعة دمشق، طلب منى سهيل ادريس نسخة لنشرها في دار الآداب، وارسلتها له، ثم قال لى أنها لم تصل. اما الدكتور السعيد فقد قال لى اننى صورت عزرائيل على نحو كريبه بيتما هو احد الملائكة. ثم جاءنى عبد الحميد ناصر من دار الطليعة في بيروت، وأخذ نسخة نشرها فعلاً.

مشكلة الرواية انها تحكى عن العنف، وان ابطالها من الشيوعيين. وقد كنت اقصد في الحقيقة الارهاب الذي يمارسه «الأخرون». ولكن الآخرين لم اكن اعرفهم معرفة تسمح لى بتصويرهم. فاكتفيت بتصوير اليساريين الذين اعرفهم كلحم ودم. ولقد فهم البعض اننى اتهم اليسار بالعنف. وليس هذا صحيحا، فهم مجرد ادوات فنية، ولذلك اضطرت ان كتب مقدمة شرحت فيها المناخ السائد في الاربعينات، وقلت ما أومن به من ان الشيوعيين المصريين مسالمون لا يذهبون دجاجة.



الشيوعيون المصريون
بعكس التيارات الإسلامية
لا يحملون السلاح

اما بالنسبة لـ «مذكرات طالب بعثة» فقد فوجئت في برىدى وفوجئ بعض الأدياء من زملائي بـ «ملزمة» مطبوعة عليها اسمى، ولم تكن سوى صفحات من «مذكرات طالب بعثة» التى ضاعت منى قبل عشرين سنة واكثر. وقد كتب على الغلاف اسم «كنارى» وهو توقيع مستعار لأديب من الاسكندرية كتب مقدمة يقول فيها ان هذه الملزمة نموذج من كنز اكتشافه، هو مخطوط بالعامية المصرية لكتاب من تأليف لويس عوض. وهو يهديه للدارسين والمؤرخين والمفكرين ليقولوا رأيهم في هذه «العينة» ويبدو انه باع عدة آلاف من

النسخ واستفاد من المعركة الدائرة فى ذلك الوقت حول شخصى والمخطوط فى ما يبدو، وقد وصله ضمن أكيداس من المخطوطات التى رفضتها الرقابة الانكليزية فى زمن الاحتلال، ولانه صديق الفريد فرج فقد ذهينا اليه وتسلمنا المخطوط بعد تناورات ومراوغات وقد نشره «الكتاب الذهبى». فى فترة وجيزة وأخرجت لى المطابع رواية «العنقاء» ومذكرات طالب بعثة و«الراهب» التى طبعتهما على حسابى وأخذتها هيئة المسرح دون ان تثلها الى الآن. هذه ثلاثة اعمال أدبية صدرت لى فى الستينات تحمل ثلاث تجارب مختلفة: التجربة الرمزية فى «العنقاء» والتجربة العامية فى «المذكرات» والتجربة الدرامية فى المسرح.

كانت الأسباب التى دعتنى لكتابة «العنقاء» فى الأربعينات قد تجددت فى الستينات، فقد تجدد العنف والارهاب. وأظن ان عبد الناصر، والنظام بشكل عام، قد انتهى الى اننى لست أقف على الطرف التقبض بالرغم من شدة ملاحظاتي وكثرة محفظاتي، ولقد تسببت الحيلة الفنية التى لجأت اليها فى «تلبيس» الارهابيين ثيابا حمراء فى تعقيدات كثيرة وتشويش. ولكنى اكرر ان مشكلتى اننى لم اعرف فى محيطى الا شخصا واحدا من طلابى ينتمى الى الاخوان، وكانت احواله الاجتماعية صعبة جداً. لا يجد حتى المسكن، فذهبت به الى العميد فحصل على المجانية وكنت أعطيه القليل من المال بين وقت وآخر.

اما مسرحية «الراهب» فهى الأخرى ضد العنف وما قيل فى تفسير هذا العمل من ان بطلها ابا نوفر هو جمال عبد الناصر، اوافق عليه، اذا كان المقصود هو هذه البطولة التراجيدية التى تنطوى على قدر كبير من الثبل والتضحية وسنلاحظ ان الصراع بين البطيرك والراهب هو الصراع بين المؤسسة الرسمية التقليدية من جانب والشعب كله من جانب آخر.

كنت أقف حائرا امام بعض الظواهر فى المجتمع المصرى. فالسلطة فى ايدى اليمين بينما عبد الناصر فى صف التقدم ولذلك تهلور الاحساس عندى وعند الآخرين بان هناك عناصر تخريبية داخل النظام، وبدأت تتضح بعض الأمور الداخلية كفضيحة مصطفى أمين وبعض الأمور الخارجية كحرب اليمن. وليست صدفة ان حرب ١٩٦٧ قد توافقت مع نهايات حرب اليمن. كان عبد الناصر قد اتفق مع الملك فيصل، ومع ذلك أصرت الدوائر الامريكية والاسرائيلية على ضربة ١٩٦٧. كان هناك خوف من وصول عبد الناصر الى منابع البترول. ولكن لقاء جدة أنهى المشكلة. ولكن الخوف من عبد الناصر كان متشعباً ومركباً فى المنطقة كلها. أصبحت هناك ابعاد اقليمية ودولية لحركة عبد الناصر. ووصلت شعبيته فى افريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية، فضلا عن مصر والعالم العربى، الى درجة تهذ المخططات الاستعمارية.

قبل الهزيمة بعدة شهور فكر هيكل (محمد حسنين) فى اصدار مجلة ثقافية اقوم برئاسة تحريرها، وأنا بطبعى وفى سنى عزوف عن تحمل هذه المهام، واذكر فى بداية الستينات حين كنت فى دار التحرير بجريدة الجمهورية انهم فكروا فى اصدار مجلة «الكتاب» وطلبوا منى رئاسة تحريرها، ولقد شرعت فعلاً فى تحضير بضعة أعداد، ولكنى فوجئت بانهم تراجعوا وعينوا احمد حمروش رئيسا للتحرير. اننى عزوف عن هذه الأشياء. لأن اهتمامى الأول هو تشبيت تيارات فكرية

وليس من طموحاتى ان اتولى المناصب.

واعتقد ان هيكل فكر فى اصدار مجلة ثقافية عن «الاهرام» لأنه لاحظ جنوح مجلات وزارة الثقافة الى اليمين السافر. وكان من الغريب ان تكون «الدولة» هى التى تتفق على هذه البلاء، والمفترض اصلا ان وزارة الثقافة هى ام الجميع فترعى اليمين والوسط واليسار. على السواء. واذا

كان لديها ما تقوله فانها تقوله. ولكن ليس من المفهوم ان تتحول الى طرف فى حرب اهلية بين المواطنين او الأدباء، غير ان هذا هو ما حدث فاقتحمت مجالات الوزارة، او ان البعض اتخذها. مطية لركوب الموجه الرجعية.

فى تلك الفترة وصل توزيع هذه المجالات (اقصد الرسالة والثقافة) الى الحضيض من الواقع الأرقام المثبتة فى سجلات وزارة الثقافة. فأغلقت. وحينئذ فكر هيكىل فى مجلة ثقافية شهرية تصدر عن «الاهرام» اتخذنا لها بالفعل اسم «العصر» واعدنا منها حوالى ستة اعدادا تجريبية.

وثناء الاتهامك المضنى من جانبى ومن جانب زملائى فى القسم الأدبى ب«الاهرام» من أمثال صلاح عبد الصبور وغالى شكرى ومصطفى ابراهيم وماهر فؤاد ووحيد النقاش، وقعت حرب ١٩٦٧. وحسب النتيجة التى انتهت اليها، انتهت كذلك تجارب اصدار «العصر» فقد اعتزلت عن الاستمرار فى المحاولة وكان الجو كله مهياً لتوقف اشياء وامور عديدة.

وفى اليوم الثانى أو الثالث من الحرب كان فى مكتبى غالى شكرى حين دخل علينا عبد الحليم حافظ وهو شبه باك يقول لى : ماذا نقول للناس؟ هل نبيعهم اوهاما؟ وفهمت اننا هزمتنا. كان عبد الحليم واحداً من المصريين الذين ائقدهم الهزيمة توازنهم. وكنت ايضا واحداً من هؤلاء، كنت شديد التعاسة. وهنا اجتاحتني العاصفة التى تدفعتنى لكتابة الشعر أو الرواية. أنه «الانفجار» الذى يزلزلى ما لم احوه الى كتابة ابداعية. لذلك كتبت «مراثى ارميا». ولكنى شعرت بأن ما جرى يحتاج الى الفكر، البحث عن الجذور، جذور الشخصية المصرية. ومن هنا بدأت «تاريخ الفكر المصرى الحديث».

اننى أوافق على القول بان هزيمة ١٩٦٧ كانت نهاية جيل وربما أكثر فى تاريخ الثقافة المصرية. وربما العربية. اقصد ان توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس وأنا ايضا، قد اصبعنا من الماضى ولم يعد لدينا أى جديد. وقد عبر كل منا عن هذه «النهاية» تعبيراً يتناسب مع شخصيته وتكوينه، يوسف ادريس مثلاً اتجه الى كتابة المقالات و«المفرقات» ولكن يوسف ادريس الذى عرفناه من «أرخص ليال» الى «بيت من لحم» اين هو؟ توفيق الحكيم توقف ايضا عند «بنك القلق» التى كتبها عام ١٩٦٦ ولم يطف جديدنا سوى المقالات و«المفرقات» كصقاله «عودة الوعى» نجيب محفوظ باستثناء «ملحة الحرافيش» توقف عند «ميرامار» التى نشرها عام ١٩٦٦. وتوصل كل منهم الى تفسير للهزيمة وصيغة، هى



موقفى من الوحدة العربية
والديمقراطية كان
سبب اعتقاله

فى خاتمة المطاف «نقطة النهاية» الموضوعية» أما الوجود أو البقاء الذاتى للأفراد فشىء آخر.. فلا احد يستطيع ان يقول ان محفوظ او الحكيم او اديس هو هذه المربعات او المستطيلات الثرية الاقرب الى الانطباعات السريعة منها الى المقالات الادبية.

وقد اتجهت انا الى استئناف كتابة «تاريخ الفكر المصرى الحديث» و«ثورة الفكر فى النهضة الأوروبية» رجا لأن تكوينى كاستاذ جامعى يساعدنى على هذا النوع من الأبحاث ولكن المؤكد اننى مثلهم جميعا توقفت جوهرياً فى هزيمة ١٩٦٧. هذا يعنى ان للهزيمة وجهاً حضارياً، أى انه لم يكن فى الحرب «خيانة» بالمعنى العسكرى او السياسى الا اذا اثبتت الوثائق ذلك، وهذا لم يحدث حتى الآن. وإنما اذكر اننى كنت فى مبنى التليفزيون، وكان الكلام يدور بين الحاضرين خارج الاستوديو على ان الحرب ستقع خلال يومين على الاكثر. وهو حديث الناس فى جميع أنحاء البلاد. ورغم ذلك فوجئت بان بعض الموظفين فى مكاتب الحسابات فى حالة «ابتهاج» وكانهم فى مرحلة انتعاش عاطفى وانتشاء جنسى، اذ دارت تعليقاتهم حول هذا المعنى «دا احنا بكرة حنيطص مع البنات فى تل ابيب». وقد ذكرت لسماع هذا الكلام. وكنت قد ذهبت الى ادارة الحسابات للحصول على بيان للضرائب. ذكرت لأن «الاحساس بالحرب» لم يخترع عند الشباب بمعانى المعركة الوطنية لاسترداد الأرض وتحرير الوطن، وإنما اقترن ب«الهيبة الجنسية» اذهلنى للدرجة الذعر ان وجدنا الشباب خلا من الاحساس بالمسؤولية والشعور بالخطر. وقد تكرر ذلك بعد ايام من الهزيمة حين تراجع عهد الناصر عن الاستقالة فاذا باحد النواب فى مجلس الشعب يرقص تحت قبة البرلمان من شدة الفرح، بينما البلاد كانت قد اسبغت منذ احتل الاسرائيليون اجزاء غالية من ترابنا الوطنى. كانت «رقصة النائب» عاراً ما بعده عار.

وأثناء المفاوضات الدائرة بين عبد الحكيم عامر وشمس بدران من جهة وعبد الناصر من جهة اخرى كان ثروت عكاشة هو الذى يقوم بدور الوساطة. وقد روى لى ان شمس بدران قال له، والهزيمة لا يكاد يستوعبها العقل حينذاك: لماذا انت حزين هكذا؟ هل نحضر قهوة سادة؟. هذا الرجل كان وزير الحربية عام ١٩٦٧ ولا يدرك حجم الذى حدث او أنه يدرك ولا يشعر ضميره الوطنى بأى وخز او ألم، وكاننا لسننا فعلاً فى ماتم قومى.

للهزيمة وجه حضارى

اذن فبعض الشباب يتوقع قبل الهزيمة نصراً جنسياً، واحد النواب يرقص بعد ان وقعت، ووزير الحربية يستكثر الحزن على الاحتلال ويسخر من المتألمين. وقيل ان هناك بعض العائلات التى اضيرت من الناصرية قد شربت نخب الهزيمة، أى انها بدافع من الحقد الطبقي وفقدت شرفها الوطنى.

الا يعنى ذلك كله- وهو مجرد امثلة جزئية- ان للهزيمة وجهاً حضارياً لا مجرد خيانة؟ لا، ليست خيانة، بل هو التخلف فى أبشع صورة.. وذات يوم من ايام ١٩٦٤ رفض موظف فى وزارة الداخلية اسمه حسن المصيلحى تنفيذ قرار جمال عبد الناصر بالافراج عن اليساريين اربعا وعشرين ساعة مما دفع عبد الناصر بنقله الى مصلحة الجوازات والجنسية، وفى ذلك العام ايضا قامت جريدة الجمهورية بطرد مجموعة من اكبر الادباء والكتاب فى مقدمتهم طه حسين ومن بينهم عبد الرحمن الحميسى وعبد الرحمن الشرقاوى، أى ان عهد الناصر كان يفرج عن المعتقلين وه حيفة النظام الاولى تمتثل اقلامهم بل تكسرها. والسؤال الطبيعى هو كيف كان رئيس الدولة يقوم بمصالحات وطنية، وغيره يقوم بتخريبها؟ لمصلحة من كان يتم ذلك؟ فى حادث الجمهورية

قيل انها اوامر عبد الحكيم عامر، وفي حوادث اخرى قيلت اسما داخلية وخارجية. ومعنى ذلك ان للهزيمة مقدمات ومقومات شديدة التعقيد، هي ما ادعوه «بالوجه الحضارى» وأقصد العكس طبعاً أى التخلف الشديد..

التقيت بعبد الناصر ثلاث مرات، اولها فى قصر عابدين حيث كنت مقررا للجنة الثقافية فى مؤتمر التضامن الافريقى الآسيوى، والمرة الثانية حين تسلمت وسام الاستحقاق من الطبقة الاولى. والمرة الثالثة كانت فى «الاهرام» حين قام الرئيس بزيارته المعروفة عام ١٩٦٩. وكان هيكل قد اختار مكتبى ليكون مكانا للقاء كتاب وادباء الاهرام بالرئيس عبد الناصر. كان هناك نجيب محفوظ وحسين فوزى وعائشة عبد الرحمن وصباح طاهر وصلاح جاهين. وعندما دخل عبد الناصر اراد هيكل ان يمزح معه وهو يقدمنا له قائلا: هنا جميع التيارات الفكرية ممثلة. فالدكتورة بنت الشاطئ تمثل مصر الاسلامية ود. لويس عوض يمثل مصر الفرعونية ونجيب محفوظ.. فاكمل عبد الناصر «ويمثل السيدة زينب» فعلق نجيب «بل سيدنا الحسين ياسيادة الرئيس» وضحك جمال عبد الناصر. وجاء دور حسين فوزى فقال هيكل انه يمثل مصر البحر المتوسط. حينئذ قال عبد الناصر لفوزى: انت لانهج القومية العربية فقال فوزى: بل لقد كتبت ياسيادة الرئيس فى كتاب الاستبداد (يقصد سندهاد مصرى) ان العرب انتصروا. على الروم بواسطة الاسطول المصرى.. فعلق عبد الناصر بانه يمزح لا اكثر. ولكن حسين فوزى استطرد: ياسيدى الرئيس لقد كانوا يعلموننا ان مصر اعظم امة، والان نحن دولة متخلفة. ولن نستطيع استعادة مكانتنا الا اذا اتجهنا باصارتنا نحو الشاطئ الاخر للبحر المتوسط، لنر ماذا يفعلون ونفعل مثلهم.

ما لفت نظرى هو رد عبد الناصر، فقد اجابه بهدوء: زامبيا تقول الكلام نفسه. ولكن فوزى استأنف الكلام: على أية حال لقد تعلمت وجيلى انه مالم نر اوروبا ماذا تفعل ونحاول ان نفعل مثلها، فانا لن نتقدم. اما ان تكون اوروبا الغربية او اوروبا الشرقية، فان الامر متروك لسيادة الرئيس ان يقرر.

وطبعاً كان حسين فوزى مأكراً، فكانه لا يثنى الاتهام الموجه الى عبد الناصر بأنه جنح شرقاً. وقد رد عليه عبد الناصر بجواب حكيم اذ قال له: يادكتور فوزى، ليست اختيارات الفرد دائماً هي التي تقرر مصير الامم. كان جوابا حكيماً دون ان يحتاج للغموض فى التفاصيل. وكان تفسيرى لهذه الاجابة وما يزال انه اراد ان يقول: لست شيوعياً ولكنى



لسمو حظى انسى عشت
لحظات قتل شمدى عطية

مضيت في طريق الكفاح الوطنى الى النهاية. واعتقد انه كان بهذا الجواب قد تقلى بدرجة عظيمة من النيل.

وأثناء خروجه من مكتبى سمعته يقول لهيكل: لقد نسيت أن أسأل د. لويس عوض من هو حسن مفتاح (بطل رواية «العنقاء»). وكنت قد اهديته الرواية عند صدرها عام ١٩٦٦ وتقصدت المقدمة التى شرحت فيها المناخ السياسى والثقافى للزيمبيات، وقد غضب عبد الناصر - كما فهمت من هيكل - لأن هذه الرواية نشرت خارج مصر، وكان يمتنى أن تطبع فى مصر. وبأنطبع لم اكن حكيماً لهيكل محاولتى المستعرة لتنفيذ هذه الامنية. ولكنى قلت له بعد ذلك اننى لست الملموم فى ذلك، وإنما مستشار دار المعارف هو الذى اعتذر عن عدم نشرها بسبب تصورى لعزرائيل كشخصية شريرة: وكان جوابى ان عزرائيل فى المغلية الشعبية هو ملاك الموت الذى يقبض الأرواح. ولذلك فالعامه تخافة ويتمناه الخصوم لبعضهم البعض بصفته «شر الشرور» الذى يفرق الاحباب.

وحين مات جمال عبد الناصر كتبت الاسطر التى يحفظها بعض الناس الى الآن، فقد كان بطلا وطنياً منحازاً للفقراء، وربما لا ارى ان اصلاحاته وانحيازاته للفقراء كانت كافية، ولكنه كان اكثر زملائه تقدماً لا اتكلم عن اليساريين منهم فهؤلاء تركوا السلطة منذ البدايات. ولكنى اتكلم قبالاً الى جميع الآخرين. كان اكثرهم صلاحاً واستبصاراً واستنارة.

ولن انسى يوم استولى بومدين على الحكم فى الجزائر، وقام عبد الناصر بإيفاد عبد الحكيم عامر رماً للتوسط فى شأن بن بللا. وإذا بمجلة «تايم» او «نيوزويك» تنشر رسماً كاريكاتيرياً لعامر وهو يصفاح بومدين فلا يقول: how do you do بل يقول باضافة it حيث يتحول معنى الجملة فى الانكليزية من «كيف - لك» الى «كيف فعلتها؟» ومنذ ذلك اليوم وأنا احذر بان الاميركيين قروا التخلص نهائياً من عبد الناصر، وربما كان عامر فى ظنهم قادراً على القيام بدور بومدين بالنسبة لبن بللا، ولكن بعد ١٩٦٧ لم يعد اسم المشير وارداً.

فى ديسمبر (كانون الاول) ١٩٧٢ اشتركت فى مؤتمر فلورنسا (ايطاليا) الذى ضم من المفكرين المصريين د. حسام عيسى وميشيل كامل وأنا. وقد فوجئنا بان الاتحاد الاشتراكى قد ارسل صوفى ابو طالب وعاطف صدقى وثروت بدوى. كان مؤقراً فكرياً ثقافياً ولذلك استغرنا كثيراً، وبعضنا سأل ادارة المؤتمر عما اذا كانت قد دعت اصحاب هذه الاسماء فاجابت الادارة بالنفى ولكنها اضافت ان الاتحاد الاشتراكى فى مصر طلب ضم هؤلاء السادة كمرافقين اهلاً وسهلاً.

كانت حركة الطلاب المصريين قد استأنفت اشتغالها. ولعلها كانت من طلائع الحركات الطلابية عام ١٩٦٨ ولكنها بسبب الظروف المصرية التى استولى فيها السادات على الحكم وقام بتأجيل الحرب. جددت مظاهراتها واعتصاماتها وقردها بين اواخر ١٩٧٢ واول ١٩٧٣. وكنت كما سبق ان ذكرت فى مؤتمر فلورنسا. وقد تفهمنا نحن المدعوين وجهة نظر الداعين فى قدوم «الاتحاد الاشتراكى» كمرافق دون اوراق عمل.

وحدث ان ورقة زميلنا د. حسام عيسى كانت حول «محنة اليسار فى مصر». احد الكوادر العليا فى الحزب الشيوعى الايطالى هو الستيو باييتا تسأل بعد تلاوة ورقة ميشيل كامل: لماذا لم تستطيع الحركة الماركسية المصرية ان قد جذورها فى ارض مصر؟ واجاب حسام عيسى ان الماركسية كالليبرالية. كأي مذهب سياسى آخر فى مصر، يزدهر حين تعنف قبضتها ضده. ولذلك فعندما تكون الحكومة تقدمية يزدهر اليسار، وحين لا تكون كذلك فانها تطارده.

طلب الكلمة د. ثروت بدوى وقال: ليس صحيحاً ما قاله حسام عيسى لان الشعب المصرى لا

يقبل الماركسية بسبب إيمانه وتدينه، ولكن الشيوعيين الحاقدين، فانهم لتبرير فشلهم، يذهبون الى اسيادهم فى موسكو ويدعون أن الحكومة تضطهدهم.

شعرت أن قاموس الحوار تغير، إذ كيف يتحول الحوار الثقافى الى لغة «اسيادهم فى موسكو»؟ كان رئيس الجلسة المفكر المغربى د. عبد الله العروى الذى رفع الجلسة وخلال ربع ساعة (الاستراحة) ذهبت الى ثروت بدوى، وكان يرافقه زميليه عاطف صدقى وصوفى ابو طالب وقلت له: يا دكتور ثروت انا احتج على الكلام الذى قلته فى الجلسة السابقة، فهو ليس من النوع الذى تعترف به المؤتمرات الدولية او الندوات الفكرية، وانت من حقل ان ترى ضرورة التعاون مع اميركا، ولكن ماذا يكون موقفك اذا قال احدهم عنك انك تذهب الى «أسياك فى واشنطن»؟ وبالتالى، فليس من حقل ان تتهم زميلا لك بان اسياده فى موسكو. لذلك اطالبك بان تسحب هذه العبارة من المضبطة فى بداية الجلسة التالية. وإذا لم تفعل فانتى سأنسحب علناً.

ارتبك ثروت بدوى، وتوجه اليه صوفى ابو طالب بالحديث قائلاً: افعل كما يقول لك الدكتور لويس حينئذ اصطحبته الى الدكتور العروى الذى قلت له ان ثروت لديه كلمة يريد ان يقولها. وقال ثروت: اريد ان اسحب عبارة «اسيادهم فى موسكو» من مضبطة الجلسة. وبعد ان دخلنا الى الجلسة قال العروى ان ثروت بدوى يريد الادلاء بكلمة، فوقف ثروت وكرر طلب الشطب على العبارة المذكورة، وعقب العروى: اذن فان هذه الكلمات تعتبر لافية وكأنها لم تكن، اى كأنها لم تقل ولم تسمع.

تكهرب الجو قليلا. ولما عدت الى مصر، وكانت الحركة الطلابية فى عنفوانها، اصدرنا بيان الكتاب والادباء الذى اختاره السادات «مناسبة» لايعدا اكثر من مائة كاتب، بواسطة «لجنة النظام» التى التقى فيها من حامد محمود ومحمد عثمان اسماعيل ويوسف مكادى واحمد عبد الاخر وكمال ابو المجد (الذى لم يشارك فى اعمالها كما فهمت). وكان حامد محمود قد عين وزير دولة لشؤون مجلس الشعب. وحدث ان اتجهت احدى المظاهرات اليه فسأله الطلاب اسئلة عديدة من بينها: لماذا فصلتم لويس عوض؟ فاجابهم بانه فى مؤتمر فلورانس قال ان فى مصر فتنة طائفية وان الاقبااط يضطهدون وكنائسهم تحرق. وبالطبع كان هذا الكلام كذبا فى كذب لان امثال هذه الموضوعات غير مطروحة اصلا للنقاش. ولاننى لا



اهتمامى الاول هو
تثبيت تيارات فكرية

اقحم نفسى فى قضايا غير ثقافية فى ندوة ثقافية، ولأنتى طيلة حياتى لم اتكلم فى السياسة بهذا الاسلوب الفج. من اين جاء حامد محمود بهذا الكلام؟ لم يكن حامد محمود معنا فى فلورنسا، فهو اما ان اجاب الطلاب ارجحالا او ان واحداً من الثلاثة الذين اوقدهم الاتحاد الاشتراكى اوحى اليه بهذا الكلام.

فصلونى اذن مع زملاى من عضوية التنظيم السياسى وقد كانت شرطاً للعمل، فكان الفصل من الاتحاد الاشتراكى يعنى الفصل من اعمالنا وقد رفض هيكل تنفيذ القرار، وقال للسادات ان احداً لا يستطيع وقف كاتب او صحفى الا فى الحالات التى حددها قانون نقابة الصحفيين وبعد النظر فى شأنه فى مجلس تأديب، واجابه السادات ان عليه تنفيذ الاوامر، ولكن هيكل رفض وقال لرئيس الجمهورية: اننى سأصرف لهم مرتباتهم كالمعتاد واننى اضع استقالتى فى تصرفك، وفى اخر الشهر صرفنا مرتباتنا فعلاً، نحن والاخرين فى بقية الصحف، وبعد عشرة الايام كلمنى هيكل تليفونياً يسأل ماذا افعل. قلت اننى يصدد ترجمة جديدة لكتاب «فن الشعر» لارسطو، كرر السؤال مضيقاً: ماذا تكتب للاهرام؟ قلت: اننا مفصولون، ولا داعى للهرج، فعلق: لا لم يحدث شئ من هذا القبيل، عد الى مكتبك.

فى هذا الوقت وصلتنى دعوة من جامعة كاليفورنيا تطلب منى- كما هى العادة فى بعض الجامعات الكبرى- قضاء موسم دراسى بين طلابها. ولو وصلتنى هذه الدعوة فى ظروف عادية لقبلتها، ولكنى اعتذرت عن عدم قبولها بسبب الوضع غير الطبيعى بينى وبين النظام، وقد شكرت اصحاب الدعوة وطلبت تأجيلها الى وقت آخر.

كانت الصلة بيننا نحن الكتاب من جهة والصحف من جهة اخرى، شكلية. وقبيل حرب اكتوبر (تشرين الاول) بهوالى اسبوع تقريباً اصدر السادات قراره باعادة الجميع الى صحفهم، ولكن البعض كان قد يش من الوضع كله فترك البلاد.

وهذه هى الفترة التى وقع فيها النزوح الجماعى لمجموعة من ألع الادباء والنقاد، بعضهم الى البلاد العربية كعلى الراعى واحمد بهاء الدين واحمد عباس صالح، وبعضهم الى اوروىا كاحمد عبد المعطى حجازى والفريد فرج وغالى شكرى. وقد سافروا على اساس العودة بعد فترة قصيرة، ولكن الفترة طالت، هؤلاء وامثالهم غادرونا تحت ضغط الجو الفظيع الذى يحرمهم من الانتاج وحرية التعبير، وهم غير الذين سافروا جرياً وراء الرزق فى بلاد النفط.

وعندما وقعت الحرب كتبت بعض التعليقات التى اعتذر هيكل عن عدم نشرها ربما لأنها كانت مليئة بالافكار التى حيرته كما قال. احدهما، على سبيل المثال، اردت فيه ان افسر استيصال المصريين فى القتال. وكان رأى ان العار من هزيمة ١٩٦٧ كان قد وصل بالمصرى العادى ان يفضل الموت على الحياة فى ظل هذا العار الوطنى، وان مرارة الاحساس بالهزيمة بلغت مبلغ الانتحار او الرغبة فى الانتحار. وربما وجد هيكل فى مثل هذا الوصف او التحليل قسوة او قتامة لا تناسب الموقف. ولكن مازال هذا هو تفسيرى الى الآن، فلست اجد تبريراً آخر للضراوة التى قاتل بها المصريون الا انهم القوا بانفسهم فى النيران باعتبارها اهن مما هم فيه، كان هيكل ممن يسمون الهزيمة نكسة، أى انه كان ممن يحرصون على الاحتفاظ باعصابهم ويخفون من وقع الاشياء. اما نحن الادباء، فغلاظ فى التعبير ونسئ الاشياء باسمائها:

وقد كنت واحداً ممن فوجئوا بالحرب. وعلى أية حال فان المناخ الذى سبقها والذي تلاها يبرر المفاجأة، اذا كان ما يسمى «بيان توفيق الحكيم» هو احد اسباب فصل الكتاب الذين وقعوا عليه، فان الاسباب الاخرى التى عبرت عنها حركة الطلاب والمثقفين هى التى تسببت فى فصل من لم

يقوعوا عليه. كما تسببت فى صنع الجور الذى دفع بعض المثقفين الى التزوح الجماعى، وهى ايضا التى تسببت فى خلق اليأس من حرب التحرير ومن أى تقدم نحو الامام.

كان توفيق الحكيم فى أول عام ١٩٧٣ يجتمع ببعض الادهاء ويتشاور معهم حول هذه الحال. ثم وجدته يكتب بعض الاسطر احتجاجا على ما يجرى، ويطلب منى التوقيع، ولكنى اعتذرت له بان هذه الاسطر تشخص الداء دون الدواء، وان المطلوب من قادة الراى أكثر من ذلك ورفضت التوقيع. وبعد يومين جاءنى يوسف ادریس واحمد حجازى ورثا كاتب آخر لا اتذكره، وقالوا لى لايد من ان اوقع على البيان من اجل الطلاب. قلت اذا كان هذا هو السبب فهذا هو توقيعى. وقعت فى آخر القائمة. ولكنهم طلبوا منى ان يكون اسمى فى المقدمة، فاستجبت لطلبهم. ثم تتالت الحوادث التى بدأت بالفصل من العمل وحبس الطلاب والتحقيق مع الكتاب، فكيف لا افاجا بالحرب؟ فوجئت بها طبعاً، ثم ابطلت الحوادث اللاحقة مفعول المفاجأة.

عودة وعى توفيق الحكيم

طلب توفيق الحكيم ان ازوره فى مكتبه، واذا به يطلعنى على صفحات مكتوبة بالقلم الرصاص. وكانت هذه هى مسودة «عودة الوعى». قال لى: هذا كتيب صغير عن اوضاع مصر. اريد رأيك فيه. اخذت الكتيب وسهرت فى قراءته، واعدته له فى اليوم التالى حسب طلبه، وقلت له: لا يا استاذ توفيق، لست انصحك بنشره. سألنى: لماذا؟ اجبت: لانيك شريك فى كل ما كان، ولا اظن من العدل أن تأتى بعد كل ما حدث وتتصل منه كأن الذى قام به شخص واحد هو جمال عبد الناصر.

كان ذلك بين أواخر ١٩٧٣ وبداية ١٩٧٤. وكان السادات قد شتم الحكيم فى اجتماع مفتلق للأعلاميين بعد طرد زملائهم، ولكننا فوجئنا بعدئذ بالحكيم وهو يقابل السادات ثم يصدر عنه ما يشبه «البيان المشترك» الذى يبشر بالمصالحة من اجل مصر.. فهل كان «عودة الوعى» من خبايا او ظواهر هذه المصالحة؟ لا املك ولا استطيع ان اقطع برأى.

ثم فوجئت فى أول فبراير (شباط) بان هيكل نفسه يخرج من «الاهرام» وينشر الخبر فى كل الصحف كنا نسمع عن محفوظات هيكل حول كيسنجر ومساعدته. وان هيكل لم يعد شخصا مرغوباً فيه، فمن هو الذى رفض هيكل؟ هل هو



٦٧ جعلت توفيق الحكيم

ونجيب محفوظ

ويوسف ادریس

وانا وجوها من الماضى

السادات ام الامريكان؟ لا املك ايضا ولا استطيع ان اقطع فى ذلك برأى. والمهم انه حين خرج هيكل من «الاهرام» شعرت بانه الوقت المناسب لتلبية دعوة كاليفورنيا. وفعلا ابرقت للجامعة بالقبول.

وكننت منذ فصلت من الاتحاد الاشتراكى فى فبراير (شباط) ١٩٧٣ الى عودتنا للعمل فى سبتمبر (ايلول) ١٩٧٣ قد عكفت على «تاريخ الفكر المصرى الحديث» فى البيت و رأيت انه من المفيد استئناف هذا البحث فى هدوء الجامعة. كذلك فقد شعرت بعد خروج هيكل باننى اصبحت ضيفا ثقيلا على «الاهرام». وقد سافرت الى كاليفورنيا فى مارس (آذار) ١٩٧٤ وبقيت هناك الى يونيو (حزيران) من العام نفسه. وبعد فترة وجيزة واصلتني من الجامعة برقية تستفسر عما اذا كان ممكنا ان اشغل منصب الاستاذية فى الموسم الدراسى للعام الجامعى الجديد (١٩٧٤-١٩٧٥). وابرقت بالموافقة.

وعدت الى الولايات المتحدة فى سبتمبر (ايلول) ١٩٧٤ حتى يونيو (حزيران) ١٩٧٥ وهى الفترة التى انجزت فيها بحثى عن جمال الدين الافغانى. ولما انتهى العام الدراسى عدت الى «الاهرام» وعندما وصلت الى سن الحادية والستين فى عام ١٩٧٦ طلبت من على حمدى الجمال رئيس التحرير فى ذلك الوقت ان يتكرم باحالتنى الى التقاعد. رجاني الرجل تأجيل ذلك فاعتذرت وقلت له انه يمكن بعد «تسوية حالتي» ان اكتب للأهرام، ولكن ليس كموظف. وتحت الحاحى امكن تسوية حالة التقاعد، وبقيت اكتب «للأهرام».

ولكننى لاحظت كثرة المصادرات لمقالاتى. واتذكر احداها عن المثقفين فى الخارج واخرى عن اتحاد الكتاب وكان عنوانها «قانون غير قانونى» المقال الاول كان تحية لهؤلاء المثقفين الذين تركوا مصر فى ظروف صعبة، وكننت قد رأيت بعضهم فى بيروت (أيام انقلاب عزيز الاحدب) فوجدتهم وكأنهم فرقة مصرية فى الحرب الاسبانية. وفى المقال الثانى رأيت انه من الغريب ان ينص قانون اتحاد الادباء على ضرورة ان يؤمن العضو بالاشتراكية العربية، فكيف يكون الكاتب كاتباً اذا املت عليه شرطاً ايديولوجياً كهذا؟ وللأسف فان هذا القانون معمول به الى الآن. وقد لاحظت على يوسف ادريس انه حرص على ان يكون المسؤول عن قيد الإعضاء فى الاتحاد، ولكنهم بسرعة ارسله فى «بعثة ضيافة» الى الولايات المتحدة حوالى ستة شهور، وكان ذلك يعنى ابعاده حتى يمكنهم اختيار الاعضاء الذين يريدونهم ورفض من لا يعجبهم فكره. والأغرب ان ذلك تكرر مرة أخرى حين رشع يوسف نفسه لتقابة الصحفيين. وكانت له شعبية كبيرة، واذا برحلة جديدة الى اميركا تحول دونه والاستمرار حتى يوم الانتخابات.

هل هذه كلها مصادفات؟ لا ادرى. وكننت قد قمت برحلة عربية الى بيروت (كما ذكرت) والأردن وبغداد والكويت والبحرين والخرطوم، وفى تلك الايام سمعت الكثير عن تقسيم لبنان تقسماً طائفياً والتوطين الفلسطينى. وعدت لاكتب عما شاهدت وسمعت. وكان يوسف السباعى هو رئيس التحرير الذى رفض نشر مقالى الاول عن لبنان، وحينئذ قررت التوقف عن نشر السلسلة العربية، وقلت انتي لن افصل مقالات وارا، فلست «ترزى افكار» اى اما ان تأخذنى كما انا او تتركنى ولم اكن اغضب من عدم النشر، ولكننى حزنت كثيراً من مصادرة بحثى فى حلقات عن الافغانى. وقدمت استقالتى لهذا السبب، وكان ذلك بعد شهر واحد من مقتل السادات.

كان حادث المنصة مفاجأة لى. وكننت ارى ان السادات يرمى الشعبين السامة وان احد هذه الشعبين قد لدغة اخيرا. انها النتيجة الطبيعية لتربية الشعبين.

وفى سبتمبر (أيلول) ١٩٨١ كان السادات قد اعتقل رموز المعارضة السياسية المصرية، ولم

اكن اكتسب فى السياسة ولكنى لا استبعد التفكير فى اعتقالى، وقد حدث لى انذاك واقعة غريبة، فقد كنت فى احد تلك الايام اتناول غذائى فى كافيتيريا «الاهرام» واذا بمسعد الدين ابراهيم الاستاذ فى الجامعة الاميركية ينظر الى فى دهشة واستغراب قائلا: «هوانت ما اتسكتش؟». تضايقت، لان الحركة والجملة فيهما ايحى، بانه يملك من المعلومات ما يؤكد انه كان من المفترض ان يقبضوا على، واذا كان الامر اجتهادا من جانبه فهى قلة ذوق.

فى ذلك الوقت قدمت حلقات الافغانى الى «الاهرام» ولا اعرف من الذى قرر منعها او اقترح ذلك المنع، ولكنها منعت، واستقلت.

السبعينات والثمانينات عصر جديد. كانت العلامة الاولى هى ذبول المسرح المصرى المجاد وازدهار المسرح التجارى. كانت هزيمة ١٩٦٧ هى بداية التدهور المسرحى. ولكن اعمال ميخائيل رومان والفريد فرج ثم على سالم كانت تحاول الابقاء على الشعلة حتى نهاية الستينات. ولكن العصر السياسى- الاجتماعى الجديد حمل معه مسرحاً جديداً هو اللامسرح. ومن الغريب انه فى الفترة بين الهزيمة ورحيل عبد الناصر نشطت المصادرات المسرحية، الجزئية والكلية؛ تعديلات شديدة فى «العرض الحلقى» لميخائيل رومان، مصادرة «المخططين» ليرسيف ادريس قبل فتح الستار عن ليلة العرض الاول، مصادرة «مار اصاد» لبيتر فابيس «أنطونيو وكليوباترة» لشكسبير و«سر الكون» لنعمان عاشور، وسبع سواقى، و«الاستاذ» لسعد الدين وهب. وبدأ النزوح الجماعى للمخرجين والممثلين المسرحيين الى البلاد العربية.

بضمور مسرح الدولة ونزوح الفنانين، و وفاة ميخائيل رومان ونجيب سرور ومحمود دياب ثم صلاح عبد الصبور. وكان الحكيم قد كف بعد «بنك القلق»، ولذلك وجد المسرح التجارى نفسه سيد الساحة الوحيد.

وفى الشعر كان صلاح عبد الصبور قد سافر الى الهند اربع سنوات، وكان حجازى قد سافر الى باريس حيث لا يزال، وكان محمد عفيفى مطر قد سافر الى بغداد. وبقي ابو سنة وآمل. دنقل الذى اصر على الرقص حتى مات عام ١٩٨٣ بعد صلاح بعامين.

فى العهد الناصرى ازدهرت الآداب والفنون واخترق الفكر. وهذا طبيعى، فالثورة تريد تفكرها الشيوع على حساب الفكر المعارض. وفى ظل الثورة كان هناك انفتاح فنى حقيقى، وقد



ابعد هذا الكفاح الطويل
ياتى من يقول لى:
يا قبطس يا ملعون!

أرسيت البنية الاساسية كالباليه والكنسرفتوار والقطاع العام المسرحى والسينمائى والنشر.
اما فى السبعينات فقد بدأ الانحطاط، بحيث اصبح من العسير استعادة الكرامه الفنية.

مصادرة « فقه اللغة العربية »

وفى هذا العصر صدور كتابى «مقدمة فى فقه اللغة العربية» الذى انكسبت عليه عشرين عاما متصلة ابحت واتقّب واقرّان وارجع حتى توصلت الى مجموعة من النتائج الاساسية.
اهم هذه النتائج ان العلاقة بين العربية ومجموعة اللغات الهندية- الاوروبية ليست علاقة الفاظ مستعارة كما كنا نتعلم عن الالفاظ الاعجمية فى القرآن الكريم. وقد اهتمت الى ان السبب ليس هو الاستعارة بل وحدة فى الاصل بين المجموعة السامية والمجموعة الهندية الاوروبية . والمجموعة السامية ممثلة فى اصغر بناتها وهى اللغة العربية، لاحظت ان فى الكثير من الالفاظ الاساسية فى اللغة والتي تستحيل استعارتها، تتوفر فيها وحدة الاصل كاسماء الاعداد والقراءة، ووحدة الاصل هذه سابقة على عصور الهجرات من الموطن الآسيوى للمجموعة السامية والمجموعة الهندية- الاوروبية. وان اللغة العربية مبنية على طبقات جيولوجية أى سبيكة من تراكمات أربعة الاف سنة، حتى فى ما قبل استيطان العرب لشبه الجزيرة. ثم قلت ان فقه اللغة العربية قد مضى فى منطق علمى الى وقوع المعركة بين السنة والاشاعرة من جهة والمعتزلة من جهة أخرى. وهى المعركة المعروفة بقدّم القرآن الكريم كما يقول الفريق الاول، وخلق القرآن كما يقول الفريق الثانى. ولأن المعتزلة يقولون ذلك فقد قالوا ايضا ان اللغة العربية مخلوقة والفرق اذن كبير بين تقدّس اللغة لدى القائلين بقدّمها، ويشرية اللغة عند القائلين بخلقها، وقد انتهت على القول بقدّم اللغة فى اللوح المحفوظ، وبالتالي فيستحيل ان تكون هناك وشائج بينها وبين أية لغة أخرى من لغات العالم، اللهم الا اذا كانت هى مصدر اللغات الاخرى، وهو امر غير ثابت علميا، ولكنه الامر الذى اعترض عليه مجمع البحوث الاسلاميه.

كان الكتاب قد صدر فى أوائل عام ١٩٨١ عن الهيئة العامة للكتاب فى مصر، أى دار النشر التابعة للدولة. وقد بيع منه حتى يوم مصادرته فى آخر العام نفسه تسعمائة نسخة . وكان مطبوعاً مئة ثلاثة الاف نسخة. فى هذه الاثناء كتب احدهم اسمه (او باسم) زهران ١٣ مقالا فى مجلة «الاذاعة والتلفزيون» حين كان يرأس تحريرها احمد بهجت، ضد الكتاب من وجهة نظر دينية. هذا بالرغم من ان نظرية «خلق القرآن» من صميم علم الكلام فى تاريخ الفلسفة الاسلامية، وليست من اختراعى الشخصى. وكتب المعتزلة مطبوعة على نفقة الدولة المصرية كمؤلفات القاضى عبد الجبار والمغنى، حققه امين الخولى ونشرته الدولة.

وفى صيف ١٩٨١ فوجئت بضابط من مباحث أمن الدولة- قسم الصحافه- هو حالياً العميد حمدى عبد الكريم يتصل بى قائلا: ان الجمعية الشرعية يادكتور تنادى بقتلك فى اجتماعاتها، فاذا كنت محتاج الى حراسة خاصة فنحن على استعداد. اجبت بالشكر والاعتذار عن الحراسة لاني لم اعتقد ان الموضوع يستحق.

فى السادس من سبتمبر (ايلول) ١٩٨١ ارسل مجمع البحوث الاسلامية مذكرة الى مباحث أمن الدولة تطالب بالتحفظ على الكتاب ومساءلة مؤلفة. ومن جانبها قامت المباحث بالطلب الى هيئة الكتاب ان تمنعه من التداول حتى يفصل فى امره قاضى الامور المستعجلة.

وفى ديسمبر (كانون الاول) ١٩٨١ كتبت قد استقلت من «الاهرام» ودخلت المستشفى للعلاج من أزمة قلبية خرجت منها فى الخامس عشر من ذلك الشهر. وكنت فى مكتبى الذى اقيم فيه

بشارع الهرم حين طرق بابى ضابط يسلمنى استدعاء لمحكمة جنوب القاهرة. ولم يكن يعرف الضباط سبب الاستدعاء، وكلت معاميا هو احمد شرقى الخطيب، وقرأت مذكرة مجمع البحوث الى المباحث للمرة الاولى وعرفت سبب المصادرة. نصحت المعامى ان يقول للمحكمة ان هذه قضية لغوية تحتاج للتحكيم فيها الى المجمع اللغوى لا الى مجمع البحوث الاسلامية. ويستطيع المجمع ان يعين لجنة تفتى فى امر الكتاب. وفعلا تقدم المعامى بهذا الطلب، واستجابت له المحكمة التى شكلت لجنة من توفيق الطويل واحمد حسن الباقورى وعبد الرحمن الشرقاوى، ولكن الازهر رفض هذه اللجنة وقال انه جهة الاختصاص. وتراجع القاضى. ولم تكن النيابة قد ابلغت الشيخ الباقورى الذى اصدر تصريحاً يشيد فيه بالكتاب ويقول اننا لسنا فى عصر محاكم التفتيش، وكتب لى د. توفيق الطويل رسالة رقيقة اشاد فيها بالكتاب.. وقال القاضى ان الازهر يرى ان مجمع البحوث الاسلامية هو الذى سيشكل اللجنة من بين اعضائه. وفعلا تشكلت اللجنة من الاساتذة انفسهم الذين كتبوا المذكرة الاولى. واثناء نظر الدعوة امام القضاء ادلى الشيخ عبد المهيمن الفقى سكرتير مساعد مجمع البحوث الاسلامية بتصريح قال فيه ان الازهر لم يخسر قضية واحدة.

وبعد عامين تقريباً فوجئت بان الحكم قد صدر بالمصادرة النهائية دون ان احاط علماً بذلك. واستغربت ان المعامى لم يستأنف الحكم فى الموعد المقرر، ولما سألته قال لى: عندما كنت اترافع فى قضية غيور (احد كبار الاثرياء) قال لى المدعى العام الاشتراكى: لقد كنا سنضعك انت ايضا تحت الحراسة. وفهمت ان ضغظاً ما مورس ضده، فما علاقة غيور ببقية اللغة؟

وكانت الصحافة فى مصر والعالم العربى كريمة معى، اذ وقفت على وجه الاجمال، الى جانب حرية الفكر والتعبير دون الدخول فى التفاصيل.

انهم لم يعتقلونى فى سبتمبر (ايلول) ١٩٨١ ولكنهم فعلوا ما هو اشدّ اذ اعتقلوا كتابى، فقد تم الاقتراج عن المعتقلين ومازال كتابى اسيراً يصوره القراء والباحثون بأسعار مرتفعة.

اعتقد اننا نمر الآن فى مرحلة انتقال ومثل هذه المرحلة تحتاج الى الصبر حتى يتكون الجديد وينقرض القديم. اى ان الفترة التى نشهدها وقد تفاعل معها البعض على مستوى



انا ككاتب مصري جزء من التراث العربى

الفكر سوف يعقبها بالضرورة، وربما بعد عشر سنوات أو أكثر، مرحلة نهوض ثقافى آخر، الآن يجرى اعداد الترية، فإذا لم تحدث كارثة جديدة كبرى فى العالم العربى، فإن الامور لابد ان تمضى الى الأفضل.

لا يبدو لى أن الآن مستقبل لبنان، ارى الخراب من البشاعة بحيث يخجب عنى أى مستقبل قضية فلسطين دخلت فى منطقة بين الظل والصمت.

فى حرب الخليج انا متحاز للعراق. ولست اجد فارقا يذكر بين الخمينى والشاه. كان الشاه يطمح لبنا، امبراطورية فارسية كالتى كانت فى عهود قورش وكسرى وقمبيز ودارا. والخمينى ايضا يحاول فرض السيادة الفارسية على الاقطار العربية جميعها باسم الاسلام، ولست اعتقد انه سينجح، فهو يتوهم اشياء، كما لو انه فى ايام ابو مسلم الخرسانى، ولكنها مجرد اوهام.

لذلك فاننى اقول للمثقف المصرى، والعربى عموما، الا تختلط عليه الامور، فيجب ان يكون شديد الاحترام للشعوب الايرانية وان يرفض رفضا قاطعا تجاوز ايران لحدودها الدولية. وان يعمل على اقتلاع حلم التوسع على حساب العرب من اللهن الايرانى.

واظن اننى ككاتب مصرى جزء من التراث العربى، ولكنى ارى فى تفاوت مستويات التطور بين البلاد العربية عائقا يحول حتى الآن دون مستقبل «عربى» موحد.

«واعتقد أن جمال عبد الناصر قتل أمى أو على الأصح عجل بوفاتها، لأن مجلس قيادة الثورة طردنى من الجامعة مع أكثر من خمسين أستاذاً ومدرساً آخرين فى ١٩ سبتمبر ١٩٥٤ (ووافق مجلس الوزراء على ذلك فى ٢١ سبتمبر ١٩٥٤) وبعد أن تلقيت خطاب الفصل من الجامعة سافرت الى المنيا لأشتف آذانهم بالخبر السعيد. ونزل الخبر على أمى نزول الصاعقة فتحجرت الدموع فى عينيها. وحاولت أن تخفى مشاعرها ما أمكنتها ذلك فكان تعليقها: «ربنا يجازيهم». وبالطبع حاولت أنا أن أهون الأمر عليها بالتظاهر بعدم الاهتمام. ولكنى كنت أقرأ كل خالج يمر بنفسها: إذن فقد ضاعت فى لحظة واحدة خمسة وثلاثون سنة من سهر الليالى فى تعب التربية وطلب لويس عوض / (من أوراق العلم. أما أبى فكان ساهماً طوال الوقت صامتاً بلا تعليق»

(العمر)

لويس عوض / من «أوراق العمر»

ذكريات مع فارس الموقف

لطفي واكد

■ لست ممن يشتغلون بصناعة النقد، ولست مهتماً لذلك ولكن عندما أبلغتني الزميلة فريدة النقاش رئيس تحرير «أدب ونقد» بنية إصدار هذا العدد الخاص عن لويس عوض. وجدتني الفرصة المناسبة لتحية صديق، والأعراب عن تقديري لمواقفه كرجل يحترم رأيه ولا يحيد عنه تمسحاً مع التيار العام، أو إرضاءً لسلطة حاكمة مهما اختلفت معه شخصياً في هذا الرأي.

بقدر ما اختلفت مع هذا الرجل في توجهاته بقدر ما زاد احترامى لشجاعته في طرح ما يراه صحيحاً. لقد كنت دائماً أحمل في فكري وفي وجداني عقيدة قومية عربية، وجاءت الثورة فأعلنت عن اتجاهها القومي، واستجابت الجماهير المصرية إلى هذا التوجه، وكان الكتاب والأدباء سباقين للترويج للفكر القومي الوندى، بينهم من يأخذ هذا الموقف عن اقتناع، وبينهم من كشف عهد السادات عن تزيف موقفه.

ولكن رجلاً واحداً فيمن أعرف ظل محافظاً على موقفه المخالف ولم يعبأ بما يمكن أن يصيبه من التصدي وحده للاتجاه الشعبي الواسع الذي كان يقوده جمال عبد الناصر. هذا الرجل هو د. لويس عوض الذي رفض العروبة وتمسك بمصريته القبطية - بمعنى عرقى وليس دينى - اختلفت معه كثيراً، ولكن عقب كل حوار كنت أزداد احتراماً لشجاعته.

فى أكتوبر ١٩٥٧ كنت رئيساً لتحرير جريدة الشعب لسان ثورة يوليو. وفى أحد الأيام طلبنى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر وأبلغنى عن رغبته فى تحية محدودة للاتحاد السوفيتى كمجاملة بمناسبة عيد الثورة الروسية، واقترح أن تكون هذه التحية فى شكل مقال مطول فى العدد الصادر يوم ١٧ أكتوبر - عيد الثورة - يسرد وقائع ذلك اليوم المشهود. واقترح تكليف د. لويس عوض بكتابة هذا العرض. وفعلاً كلفته وأرسل المقال وذهب إلى المطبعة بلا مراجعة. وفى المساء وأثناء مراجعة البروفات قرأت المقال فوجدته يهين دور الحزب الشيوعى ويسلط الاضواء على تروتسكى، فوجدنا هذا المعنى غير محقق للهدف السياسى بمجاملة الحكومة السوفيتية، بل

على العكس تماماً. فاتصلت به تليفونيا في منزله وناقشته في الأمر وطلبت منه بعض التعديلات حتى لا يكون هذا المقال في هذه الجريدة المعروفة بصلاتها الخاصة بعبد الناصر مبرراً لاساءة العلاقات مع السوفييت، ولكنه رفض تماماً أى تعديل، وقال أن ماكتبته هو مااعتقد انه الحقيقة، فاما أن يتشر كاملاً أو لا يتشر. فاضطرت الى رفع المقال من الجريدة، ووضع إعلانات مكانه.. وفي الصباح سألتني عبد الناصر فذكرت له ماحدث فأبدى بعضاً من الضيق، ثم عاد وطلبني وقال لى لا تجعل هذا الموضوع يتسبب فى اساءة علاقتك مع هذا الرجل، فرغم تصلبيه، يبدو أنه نوع من الرجال لا يجوز التفريط فيه.

فى عام ١٩٥٩ على ما أذكر، كان لويس عوض استاذاً فى جامعة دمشق، وحضر الى مصر وزارنى وأبلغنى بترشيحه مستشاراً لوزارة الثقافة، فنصحته بالاعتذار عن المنصب ومغادرة القاهرة إلى دمشق لأن حملات الارهاب والاعتقال كانت فى تزايد ضد كل من يتهم بالشيوعية. وإن الأجهزة تتصرف بجهالة وحماقة، وقد يفسر كلامك عن الاشتراكية الديمقراطية وعرض للفكر الغامى تفسيراً خاطئاً، فاعترض وقال اننى لست شيوعياً.

قلت له عليك أن تنتظر شهراً أو سنوات فى الاعتقال حتى تثبت ذلك. وفعلنا تم اعتقاله، وعلمت من زملائه فى الاعتقال موقف الفروسية الذى مارسه مع المحققين ومع أجهزة السلطة ولم يقبل دفاعاً عن نفسه بطريقة تسئ إلى الآخرين رغم عدم اتفاقه معهم. هذه بعض الذكريات عن لويس عوض الفارس الذى اختلف معه بقدر مااحترمه.... شفاه الله.

«وقد كنت وأنا فى المدرسة الابتدائية أحس بشقاء عظيم لا أعرف مصدره، ساعة كل أسبوع فى حصة «الدين»، عندما كانوا يشطرون الفصل الى شطرين، التلاميذ المسلمين فى حجرة والتلاميذ المسيحيين فى حجرة، كل مجموعة لتتلقى «دينها» على حدة، كأننا جهابذة التعليم الدينى قد عجزوا عن ايجاد أرض مشتركة من أوليات الدين بين الإسلام والمسيحية يمكن تلقينها لجميع التلاميذ مجتمعين، دونما حاجة الى تعميق هذا الشعور بالاختلاف بين صبيين يجلسان فى تخته واحدة»

لويس عوض / (من أوراق العمر)

آخر الليبراليين

د. شكرى عياد

■ للويس عوض فى عقلى وقلبى مكانة لاتضارعها إلا مكانة خصمه اللدود محمود محمد شاكر.

قلت مرة لمحمود شاكر: أتعرف أنك- على شدة عداوتك للويس عوض- تشبهه أو يشبهك من نواح كثيرة؟

فجاوبنى بحركة عنيفة ، أشير بالفعل المنعكس ، قائلاً : أعوذ بالله!

وأعدت القول نفسه للويس عوض ، فأشاح بوجه ولم يتكلم.

لم أكن أفكر- بالطبع- فى أن أجمع بين الرجلين ، ولكن مجرد خاطر مجنون طرأ على ذهنى.

يقولون إن الماء والنار لا يجتمعان ، فهل يجتمع النار والنار؟

وهل نتقنع مثلى بالشبه العميق بين الرجلين حين أذكرك بأن كليهما اعتقل نحواً من ثلاث

سنوات ، مع أن أحدهما لم يكن محسوباً على فئة من الفئات التى كان «النظام» يخشى أن تنتزع

السلطة منه؟

لم يكن لأحدهما ذنب عند السلطة إلا شجاعته فى إبداء رأيه. ولم تكن السلطة تجهل أن

محمود شاكر على خلاف مع الأخوان المسلمين ، ولا أن لويس عوض بعيد عن تنظيمات

الشيوعيين ، ولكنها كانت تعرف مكانة الرجلين عند تلاميذها ومريديها ، وكانت تمنى أن

تسخرهما لأغراضها (كان لويس عوض كاتباً فى الجمهورية ، وكان عند اعتقاله مديراً للثقافة فى

وزارة الثقافة). وكان بيت محمود شاكر منتدى يؤمه بعض الوزراء ، ولكن «السياسة» لا ترحم،

والصدادة قد تنسى!

اتفق الرجلان إذن فى تهمة واحدة ، وهى حرية الفكر ، ولو أن كلا منهما كان له فكرة الخاص.

بل كان لكل منهما فكره الخاص جداً ، إلى درجة لجعل نصنيعهما من الصعوبة بمكان ، إذا قيل

إن محمود محمد شاكر «سلفى» فهو سلفى محدد جداً ، جرى جداً ، حقا أن الرجل اشتغل بعلم

الحديث، وأنفق الكثير من وقته وجهده لئتم العمل الذي بدأه أخوه الأكبر شيخ المحدثين في عصره، الشيخ أحمد شاعر في تحقيق تفسير الطبري، ولكنه أنصرف بجهده الأكبر للآدب، ولا يسه أن انسان قرأ كتابه عن المتنبي إلا أن يدهش لجرأته في الاستنباط ، وفهمه المتعمق للنصوص وما وراء النصوص.

ليس هو إذن بالذي يقف جامدا أمام النص، كيعض من عرفنا. وربما صنف لويس عوض اشتراكيا. ولكن اشتراكيته كانت من نوع خاص جدا، حر جدا؛ فليس هو بالذي يتبنى تعاليم ماركس ويقوم شارحائها، مسلطا إياها على الآدب، بل هو يعنى بالاشتراكين الليبراليين، الذين نعتهم ماركس وأنصاره بالخياليين، ويهتم بتعريفهم للناس، ولا يهتم كثيرا بماركس.

وكلا الرجلين كان عالما فنانا في معظم ماكتب، ولابد للعالم من قدر من الخيال الذي يسيطر على عمل الفنان، ولكن في أعماق شخصيته كلا الرجلين فنان ربما تمرد على صرامة العلم، وأوغل في الاستنتاج حتى تجاوز حدود المنطق، ودخل في منطقة الخيال الفني، أما محمود شاعر فيتحمى الوقوع في ذلك بوقوفه الطويل أمام النصوص الأدبية، متذوقا ومفسرا. وأما لويس عوض فتدفعه نزعة العالمية إلى فروض موهلة في الخيال؛ هكذا كانت دراسته عن التأثير اليوناني في أبي العلاء، والصور العربية لأسطورة أورست، ثم أخيرا دراسته الضخمة عن أصول اللغة العربية.

وهذه النزعة العالمية هي التي أساء فهمها محمود شاعر- وليغفر لي هذا التعبير- فهاجم لويس عوض بقسوة.

فلويس عوض لم يكن قط قبطيا متعصبا (وإذا كان في مصر أقباط متعصبون، فهم قلة نادرة جدا، ويوسع من يبتون حساباتهم على هذا التعصب المزعوم أن يستريحوا، فلن يستطيعوا أن يشعلوها نارا بين الأقباط والمسلمين مهما حاولوا). بل إن لويس عوض لم يتح له قط أن يعرف قبطيته كما يجب، ففي جلسة أخوية سمعته يقول إن أحد المستشرقين أخبره بأن الأقباط هم من المسيحيين «المونوفست» أي القائلين بالطبيعة الواحدة للسيد المسيح، وكان لويس يرويها كحقيقة غريبة، فهو لم يكن يعرف ذلك!

وأن تكون عالمي النزعة، معناه أن تكون ليبراليا إلى أبعد الحدود؛ أن يكون ذهنك وقلبك مفتوحين لكل ثقافات البشر ، وهذه هي طبيعة لويس، لا أعرف أنه خرج عنها قط. وكان إخلاصه لهذه الطبيعة يوقعه في المأزق، بالوان من الأذى، لا يعد هجوم محمود محمد شاعر، بالقياس إليها، سوى دعابة من تلك الدعايات اللاذعة التي يستطيعها الأدباء.

وقد عنى لويس عوض في السنوات الأخيرة بالتأريخ للفكر المصري الحديث، وأصبح أقل اهتماما بمتابعة التيارات العالمية المعاصرة.

فهل هذا لأنه رأى الليبرالية التي آمن بها ونافع عنها حين كان المثقفون العرب ينفذون عنها ذات اليمين وذات اليسار، قد استحالت قناعاً لامرئالية جديدة، أشبه بقناع بابا تويل، تفتن به أطفال العالم الصغار؟

أعبر المحيط بفروشة أسنان

د: مصطفى صفوان

- أين الحقائب بالويس؟

- الحقائب! هه... إني أعبر المحيط بفروشة أسنان.

ولم نبد، ونحن نودعه، عجبنا، فالقطار على وشك الرحيل من محطة ليون بباريس إلى مارسيليا حيث الباقرة على أهبة الرجوع إلى الوطن، وكنا نعلم أنه يسعد أن يترك القطار يرحل والباخرة تبهر حتى يفهم أولا ماويجه العجب. ثم إن الأمر الأهم على أي حال لم يكن الملابس بل صناديق الكتب.

فقد جاء لويس عوض إلى باريس للمرة الأولى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية صيف عام ١٩٤٦ مستهدفا تكوين مكتبته تضم أهم المؤلفات في ميادين الاجتماع والاقتصاد والفلسفة. وإذا كان رأي أنه لا عمل أو على الأقل لا عمل كتب له حظ من السداد بغير ثقافة، فإذا انتفت الثقافة فكل عمل سياسي شعوره وكل جهاد مآله الخسران ولو كان على طريق مرصوف بالنوايا الطيبة. ذلك كان يقينه الأول.

أما يقينه الثاني فكان أنه ما من مجتمع يستحق الحياة فيه أو تتظمنه مساهمة تذكر إلى الحضارة الإنسانية إذا امتهنت فيه لا أقول حقوق الإنسان بل حقوق المواطن. لذا لم يلبث أن غلب التشاؤم في مصير حركات العالم الثالث (قيما عدا الهند) رغم تماطفه القوى مع أهدافها التحريرية حين رأى الاستئثار بالحكم والقرار يطفى طغيانا تحول المواطنين معه إلى مجرد محكومين، بكل ما تفرزه سيكولوجية المحكوم من اللامبالاة ومن الرغبة الخفية أو الصريحة في التدمير، كما غلبه أيضا رغم معرفته بصحة الديالكتيك الماركسية للتحولات الاجتماعية والاقتصادية التشاؤم في مصير النظم الشيوعية، وزاد من تشاؤمه هذا خبرته بالأمم المتحدة إذ عمل بها في أوائل الخمسينات بعد أن طردته ثورة ٢٣ يوليو من الجامعة ضمن ستين أستاذ.

ومدرس، وهى خبرة سمحت له بتقدير قوة الولايات المتحدة الأمريكية وبطشها تقديرا واقعيا لم أر أحدا جراه فى صوابه. لذا كنت أظن أن لويس عوض هو آخر من يدesh اليوم - وأن كان أول من يأسف لما آل إليه العالم الثالث من التبعية المستحكمة ولتراجع النظم الشيوعية سواء كان هذا التراجع تقوضا أو تصحيحا.

ذلك لويس عوض المفكر كما عرفته منذ الأيام الأولى التى كتب لى فيها حظ الالتقاء به. وإذا كانت القرية الطويلة عن الوطن تقعدنى عن الحديث عن لويس عوض الأديب والمجاهد فإماذا عن الرجل؟ شئى واحد لا يطيقه لويس عوض: فلكل ذنب عنده مغفرة إلا عمل أو مسلك لايعنى صاحبة ببيان علته الكافية. العقل، لا بما هو ملكه قد نشك فى قدرتها على تحصيل المعرفة أو لانشك، بل بما هو قطعاً ملكه أو قوة كل مسئول عنها وإزاحها- تلك هى المادة الثالثة فى دستور الدكتور لويس عوض.

- معظم المثقفين والمبدعين وكتاب القصة والرواية الجدد ليست لديهم رؤية يتميزون بها، وربما كان ذلك أحد أسباب غياب هذا الحلم أو الوهم. وإذا نظرت الى فترة مثل فترة الأربعينات مثلاً تجد أننا كنا نمتلك مثل هذا الوهم أو الحلم فكان أغلب المثقفين يدركون انتماءاتهم وتوجهاتهم. فالبعض منهم كان ينتمى الى اليسار أو حتى يعمل على مغالطته، والبعض الآخر كانت له انتماءاته الأخرى أو حتى له أفكار فى مستوى السياسة الرسمية للدولة. وفى الستينات تبلورت الانتماءات بشكل أعمق. لقد حدث فعلاً نوع من الازدهار فى فترة الستينات بل ان الدولة بأجهزتها الثقافية تبنت توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، يوسف إدريس ولويس عوض وغيرهم، ولأن هذا الازدهار كان مبنياً على أساس توجهات معينة ازدهرت أنشطة فنية أخرى مثل الموسيقى والباليه فأنشأت الدولة مدرسة الباليه ومعهد الكونسرفتوار، وأسست المسارح الجديدة، وكانت حركة موازية قشلت فى تبنى الصحافة نماذج من الأدب الرفيع. جاء هذا فى ظل مناخ كانت الناس فيه تسير فى مجرى واحد، سواء كان ذلك بالقهر أم بالاختيار، أو بخليط من القهر والاختيار. لكن كان واضحاً ان هناك نوعاً من الانتماء الى فكرة اجتماعية واحدة، وفكرة قومية واحدة. وإلى نوع من المسلمات الاجتماعية.

هناك احساس عام الآن بعدم الانتماء وما يسمى عدم تبويب الأفكار والاتجاهات. كل واحد عنده حلول مختلفة وليس من الضروري أن تكون تعبيراً عن تعدد ليبرالى لكنها فى معظمها تعبير عن فقر نظرى. وفى ظل إيمان النظام بعدم جدوى الحلول النظرية يصبح انعدام الثقة بالمثقفين والمفكرين والأدباء من قبل المتلقى ضلعا آخر مكسوراً فى جسم المناخ العام.

لويس عوض / الموقف العربى / (قبرص)

١٩٨٩/٦/١٢

عن معلّمس أتكلّم

د. لطيفة الزيات

■ لن أتحدث هنا عن لويس عوض آخر المفكرين الليبراليين العظام، ولا الكاتب الموسوعي الذي يتسع علمه ليعبّط بالظاهرة في علاقاتها ببقية الظواهر، ولا عن رائد من رواد التجديد في الشعر والرواية والمسرح، ولكن عن معلّمس وأنا طالبة أتكلّم، وعن مدى تأثيري بهذا المعلم الفذ أحكى، وبالضرورة عن نفسي

السنة الدراسية ٤٣/٤٢، وأنا التحق بكلية الآداب، جامعة فؤاد، وأدخل هذا العالم السحري الذي تطلعت الى دخوله طويلا، وحلمت بما يحمل لي من نقلة معرفية ونقلة إنسانية، وعند معلّمس لويس عوض أجد ما حلمت به.

للتحقت أول ما التحقت بقسم اللغة العربية، وكان هدفي أن أتعلّم الكتابة الإبداعية، وكان قسم اللغة العربية قسما تقليديا في ذلك الحين، تكاد موارده تقتصر على النحو والصرف. وعلقت ببقية أملى، وأنا أحفظ عن ظهر قلب ألفية بن مالك، على المحاضرات الأسبوعية في اللغة الإنجليزية التي يلقبها لويس عوض. كان موضوع المحاضرات هو قصيدة للشاعر الانجليزي شيللي بعنوان بروميشيوس طليقا. وشيللي شاعر عظيم تحمس للثورة الفرنسية وتبنى مثل الأخاء والحرية والمساواة، وعرض للإنسان الذي يرمز إليه بروميشيوس مقيدا وطيّقا، يحمل الصخرة بعد طول عناء على الجبل لتعاود السقوط، وليعاود الإنسان المحاولة من جديد دائما وأبدا، وكانت قصيدة شيللي هي نقطة إنطلاق لويس عوض لتمجيد الإنسان أينما كان يكافح لإرساء ميزان العدل والعدالة، ولتقديم الاختلال في المجتمع والكون. وكان هذا هو المدخل الذي لا يلبث لويس عوض أن يتطرق منه ويتطرق إلى تاريخ الثورة الفرنسية الملهب للمشاعر والخيال، وإلى الأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية، مسقطا كل هذا في نهاية الأمر على الأوضاع في مصر.

وكانت محاضرات لويس عوض مختلفة عن بقية المحاضرات التي تليقبتها في ذلك الحين من

أساتذة أفاضل ومرموقين، لم تتمحور قط حول نقاط رئيسية محدودة، ولا حول النقاط التي ترد في آخر العام في أسئلة الإمتحان. كان لويس عرض يتصرف بمن المنهج كلما تطلبت الضرورة أن يفعل ليرى تلاميذه، وكان المعلم يتكلم وتلاميذه يستمعون، وكان المفكر الليبرالي الموسوعي يفتح لتلاميذه أفقا رائعة من السياسة والثقافة والفكر.

وكنيت أسلم نفسي تماما لما يقول، أنظرف معه، مبهورة الأنفاس، من عالم فكري إلى عالم، مزهوة لأنني الآن أعرف أكثر. وأنظف معه، مبهورة الأنفاس إلى المزيد من المعرفة، مطمئنة لأن الفاصل يسقط ما بين الفكر والواقع الاجتماعي، وأقضى، لأن المعرفة قد أصبحت طريقا للتغيير.

وكثيرا ما كانت محاضرات لويس عرض تتحول إلى منتدى ثقافي يحضره مريدوه من داخل الجامعة وخارجها، وتنتقل المناقشة إلى موضوعات إشكالية مطروحة على الساحة الأدبية والنقدية وكنيت وصديقاتي نجية عبد الحميد وآسيا النمر، لا تعرف كل مريدو لويس عرض الذين يحضرون معنا المحاضرات بالاسم، ولكننا كنا نسميهم بالموضوعات التي يطرحونها للنقاش، وظل مسمى محمد عودة لزمن بيننا «لست أدافع عن الدكتور شرف». ولا أذكر الآن من هو الدكتور شرف ولا ماهو الموضوع الذي أثار النقاش يومها، ولكني أذكر تماما كيف زرعتا لويس عرض في الواقع المصري بكل حواراته واختلافاته، وفي فصل لويس عرض تعرفت أيضا على يوسف الشاروني. وكان قد خرج لثوه من السجن السياسي، وأصبح لفترة بطلا لأنه كان لفترة سجيننا سياسيا. وكان لويس عرض هو الذي عرفني على أنور كامل وأسماء حليم أعضاء جمعية «الحزب والحرية» في ذلك الحين.

ولم يفتح لويس عرض أمامنا عوالم الفكر والأدب فحسب، بل عالم الموسيقى الكلاسيك أيضا، وقبل أن أفرق. ولقمة رأسى إلى النضالات السياسية اليومية سنة ٤٥، وسنة ٤٦، كنت أحضر بانتظام جلسات جمعية الجرامم التي أسسها وقادها لويس عرض، وفيها تعرفت على عبد الرحمن الخميسي ويدر الديب وعباس أحمد ومصطفى سويلف، وغيرهم مما لا تحضرنى أسماؤهم.

وكانت فترة الأربعينات فترة مجيده، والحرب الثقافية تؤذن بالإنهاء، والفاشية على وشك الانحمار، والبشرية تتطلع إلى غد أفضل، ومصر تتفجر بالثورة وبالتطلع إلى المعرفة لكي تلحق بركب الحضارة، وطالب يستوقفني في المر يسألني إن كنت قد قرأت شعر فالحيري وأكون أنا قد أنهيت قراءة مجموعة أعمال الكتاب الروسي تولستوي ودستوفسكي وتيرجنيف وتشيكوف، ولم يخطر في بالي أن أقرأ شعرا، وبالفرنسية أيضا، وأرى نظرة الاستهانة في عيني زميلي لائحة لأنني لم أقرأ فالحيري، وأتجه صاغرة إلى المكتبة أستخرج ديوانا للشاعر الفرنسي فالحيري، وأنكب عليه، أصارع اللغة واللغة الشعرية معا، إلى أن تسلس لي قيادها، وأتجه منتصرة إلى زميلي، أيا كان زميلي، وقد قرأت وقرأت هذا وذلك في مختلف الاتجاهات المتعارضة المتباينة واغتنيت بما قرأت، وأقول لزميلي الذي عرفني بالشاعر إيليا أبو ماضي، لم أحب قصيدة «لست أدري». وكان من الطبيعي ألا أحبها، كنت أعرف إلى أين أسير، ودرب التحرر الوطني مفتوحا أمامي وأمام الآخرين.

وكان للمعلم لويس عرض قدرة فذة على التقاط النابهي من تلاميذه، وعلى تبيينهم. وفي السنة الأولى قال لي: إذا كانت الكتابة الإبداعية مقصودك فلماذا لا لتتحققين بقسم اللغة الانجليزية وآدابها؟ وتم الاتفاق على أن أفعل بمجرد الانتهاء من السنة الأولى والانتقال إلى السنة الثانية. وفي الموعد المحدد تقدمت بطلب الالتحاق بقسم اللغة الانجليزية وآدابها إلى رئيس القسم.

وبأست بعد الانتظار فترة دون تلقي إجابته. وكانت عند . وما زالت حساسية بالنسبة لأي مطلب يتصل بشخصي، وخوف غريزي من شبهة إملاء نفسي على الآخرين. وطلب مني لويس عوض أن أعاد الاتصال برئيس القسم قاتلا، عاودي الطلب، للرجل شاغله، وتذكرى أنك لست مركزا للكون: ومن يومها وأنا أذكر، وأنا أعاد تذكير نفسي في مطلب لي بعد مطلب، وفي تجربة معاشية بعد تجربة رأتني موجه بين ملايين الموجات وأنا حية رمل في تلال من الرمال. وهكذا وجهني لويس عوض للدراسة اللغة والأدب الانجليزي، تلك الدراسة التي فتحت لي أبواب الكثير من ألون المعرفة، عن طريق اللغة، وعرفتني بأفضل ما في الفكر والأدب العالمي، وأهلتنني أن أكون مستقبلا متلوقة للأدب العربي، وناقدة له ومبدعة له أحيانا.

وليست هذه كل اشراقات لويس عوض في حياتي، إذ أن معلني قد ساهم في صياغة حياتي بطريقة أكثر أهمية وأكثر نهائية، وإذا كنت قد تبينيت الاشتراكية العلمية منذ منتصف الأربعينات، فقد ساهم لويس عوض في وضعي على أول الطريق، وكنت أعلم بعض الشيء من كتابات سلامه موس عن الاشتراكية الغابية، ولكن لويس عوض هو الذي أتاح دراستها دراسة مستفيضة في ظل مناقشة فكرية مستمرة، إذ عرفني أول ما عرفني بكتاب برناردشو دليل المرأة الذكية الى الاشتراكية، ثم عرفني بصورة أكثر منهجية بالاشتراكية عن طريق كتابات سيدني وبيا تريس ويب.

وحين اختلف منظوري الاشتراكي عن منظور لويس عوض، ومحاورته، تحمل آخر الليبراليين العظام اختلافي. بل ومحسس له، وظل يرعاني ويدعمني باحترامه وتقديره، وأنا ألج طريقا بلاعودة، بعيدا وبعيدا جدا عنه، وأهداني وصديقتين من صديقاتي، سارا على نفس الدرب، كتابا من كتبه، وكان الإهداء يقول: إلى المملات في الارض. وكان حلم التغيير حلمه وحلمنا، وإن اختلف الدرب. وكان الإهداء بمثابة نوبة بأن حلم التغيير سيكون دائما وأبدا منبع قوتنا ومصدر علاننا

«ولكن أهم ما في ذلك اننا كنا نحفظ نماذج من القرآن الكريم لا بوصفه كتاباً دينياً ولكن بوصفه كتاباً أدبياً. وكنت أجد متعة كبرى في استظهار بعض السور كاملة أو مجزومة بحسب الحالة وأعيش في جرس القرآن وبلاغته ومعانيه، أتخذ منه مثالا يحتدى في التعبير الأدبي. وقد قوى ذلك إحساسى باللغة العربية، وانعكس فيما بعد على أسلوبى العربى. وحين قرأت قول شوقي فى بانيته:

فما عرف البلاغة ذو بيان

إذا لم يتخذك له كتابا

أغناننى هذا البيت عن كل ما كنت أسمع أو أقرؤه وأنا طالب من كلام ميتافيزيقى

عن «إعجاز القرآن».

لويس عوض / (من أوراق العمر)

أقنعة الناصرية السبعة:

نجوم الأهرام الخمسة

د. عبد العظيم أنيس

■ حرص محمد حسنين هيكل خلال المرحلة الناصرية على أن تضيء في سماء الأهرام خمسة نجوم من كبار الكتاب والأدباء في ميدان الأدب والفكر.. توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي ويوسف إدريس ولويس عوض. ولاشك أنه كان من حق هيكل أن يزهو بذلك، فكل واحد من هؤلاء أستاذ في فنه الأدبي معترف به لا على النطاق الوطني فحسب وإنما على نطاق العالم العربي. ووجود الخمسة في سماء الأهرام وفي مجال إشعاعه دعم للناصرية «المحترمة» التي كان هيكل يسعى لإبرازها تمييزاً لها من الناصرية المبتذلة التي كانت تفيض بها مقالات وكتابات الصحف المصرية الأخرى.

ولقد استقر معظم هؤلاء الكتاب بالاضافة الى الأهرام في مكان مريح خلال الفترة الناصرية.. توفيق الحكيم في المجلس الأعلى للفنون والآداب حيث كان يرسل برقيات تأييده لعبد الناصر، وحسين فوزي في وزارة الثقافة حيث أدى عملاً جليلاً في خدمة فنون الموسيقى والباليه والرقص الشعبي، ونجيب محفوظ حيث شغل منصب رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما، وحتى لويس عوض شغل بعض الوقت منصب مستشار وزير الثقافة ثروت عكاشة، قبل أن يدخل المعتقل مع الداخلين أوائل عام ١٩٥٩.

ولاشك أن الناس كانوا معذرين عندما تصوروا أن هؤلاء الكتاب الكبار هم أعمدة الناصرية الخمسة، وحسدوا هيكل على نجاحه في احتضان خلاصة الفكر والثقافة والأدب ورعاية هذه الكوكبة من نجوم «الوسط» الذين بدا أنهم لا يحبون الشيوعيين ولا باشوات العهد البائد، وهو أمر كان كافيًا فيما يبدو لدى هيكل لتلميع المرحلة الناصرية بهم ويمكناتهم.

لكن الصورة اختلفت تماما بمجرد أن مات عبد الناصر وتولى السادات سدة الحكم، وقام بتصفية ماسمى بمراكز القوى، وهى العملية التى يبدو أن هيكمل كان مهندسها الحقيقى. لقد فتحت هذه التطورات الابواب على مصراعها للهجوم على المرحلة الناصرية بكل إنجازاتها الايجابية والسلبية، ولم تتورع بعض الاقلام عن كتابة أى شئ مهما بلغ سخفه مثل التشكيك فى السد العالى واتهام مساعدى عبد الناصر القريين بالعمالة للسوفييت ، بل والتشكيك فى عقل عبد الناصر فى سنواته الاخيرة!

وفى هذه الظروف أصدر توفيق الحكيم كتابه (عودة الوعى) الذى بدأ للكثيرين وكأنه محاولة كاملة للتوصل من ضلته بالمرحلة الناصرية وعبد الناصر، ثم تطور الموضوع الى تأييد صريح للسادات فى زيارته القدس وصفقته فى كامب دافيد، بالاضافة الى هجومه على العرب بوصفهم عربا. وسائر نجيب محفوظ هذه الحملة وأيد الصلح مع اسرائيل وشدد هجومه على المرحلة الناصرية باعتبارها مرحلة الدكتاتورية وخنق حريات الشعب. أما حسين فوزى فقد مضى فى تأييد الوضع الجديد الى حد الدعوة خلال اجتماع عام سنة ١٩٧٢ الى الصلح مع اسرائيل، ولم يتردد فى الذهاب الى اسرائيل بعد صلح ١٩٧٩ حيث منح الدكتوراه الفخرية من جامعة القدس. وإذا استبعدنا يوسف ادريس الذى أثبت مقدرة خارقة منذ اعتقالات الشيوعيين فى أواخر ١٩٥٨ على القيام بدور الاكروبات السياسى، فان موقف لويس عوض من المرحلة الناصرية هو الذىبقى مدة طويلة غير واضح، وربما من هنا تأتى أهمية كتابه (أقنعة الناصرية) السبعة.

إن الكتاب هو محاولة أولية لتقييم المرحلة الناصرية بإيجابياتها وسلبياتها، وهو فى جزء هام منه رد على موقف توفيق الحكيم وكتابه (عودة الوعى) ولاشك أنه يتضمن تقريرا له. فلويس عوض يطرح سوألا هاما عن مسئولية الكتاب والفنانين والادباء الذين أيدوا عبد الناصر خلال حياته (الفرق فى ذلك بين توفيق الحكيم وعبد الوهاب وأم كلثوم وصلاح جاهين.... الخ) ثم هاجموه بعد وفاته بدعوى أنهم كانوا قد فقدوا الوعى والارادة وحرية الاختيار و«أنهم لم يستردوا الوعى إلا بعد وفاة الساحر فى ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٧٠

وفى تقديرى أن لويس عوض قد كتب هذا التقرير الصريح للحكيم من منطلق احترام الذات اكثر مما هو من منطلق الحماس لعبد الناصر أو لعهده. ولاشك أن لويس عوض صاحب حق فى هذا الموقف لأن أقل ماكان يمكن أن يقال عن موقف الحكيم أنه موقف بلا كرامة تليق بفنان كبير مثله.

ومن ناحية من النواحي يمكن القول إن كتاب (أقنعة الناصرية السبعة) هو جرد حساب لإيجابيات وسلبيات المرحلة الناصرية، وهو يلجأ عند القيام بهذا الجرد إلى تحليل عقلاتى قريب من تحليلات الماركسيين عندما يتعرض للتطورات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الهارزة خلال المرحلة الناصرية بحيث يصل الامر الى عتابه للشيوعيين المصريين لأنهم تحدثوا عن نظام عبد الناصر الاشتراكى مع أن لويس عوض لا يرى فيه إلا أنه رأساليه الدولة. وربما نسى لويس عوض أن موضوع اشتراكية النظام الناصرى كانت محل اختلاف بين الشيوعيين أنفسهم، فقد كان هناك رأى آخر يرى أنه مع تقديره الايجابى لاجراءات يوليو ١٩٦١ و١٩٦٣ بشكل عام فإن من الصعب الحديث عن نظام اشتراكى فى مصر خلال الستينات.

ولكن من زاوية أخرى يمكن أن نرى فى كتاب لويس عوض نموذجاً لرؤية كاتب ليبرالى مصرى تقليدى تربى على أفكار ثورة ١٩١٩ عن القومية المصرية ذات التأسيس الفرعونى، وعلى الفكر العلمانى الغربى، وعلى النظر فى تحفظ الى دعوة القومية العربية، وهو نموذج لرؤية لم تستطع

أن تطور نفسها الى أبعد من فكر العشرينات، أو أن ترى دلالة التطورات الاقليمية والمحلية التي وقعت خلال الخمسينات، ولا دلالة الصراع العربي الاسرائيلي وأبعاده التاريخية والمستقبلية. ولعل من هنا كثرة حديث الكتاب عن موضوع «تصدير» الثورة الى العالم العربي وخطأ هذا الموقف في رأى المؤلف، وبالتالي التشكيك في صحة الموقف الناصري من الجزائر واليمن ولبنان.. الخ، ثم الادعاء الساذج بأن تبني عهد الناصر للفكر القومي العربي كان مهرباً من مواجهة مشاكل الداخل. ولعل مما له دلالة هنا أن لويس عوض لم يستطع أن يرى في أحداث لبنان عام ١٩٥٨ عندما كان كميل شمعون رئيساً للجمهورية إلا أنه صراع بين مسلمين ومسيحيين، مع أنه كان في الاساس صراعاً بين قوى موالية تاريخياً للاستعمار الاجنبي سواء الفرنسي أو الامريكى وبين القوى الوطنية العربية المعادية للامبريالية الامريكية. وخير دليل على ذلك أن فؤاد شهاب الذي تولى رئاسة الجمهورية بعد شمعون كان منظوراً إليه باعتباره رجل عهد الناصر مع أنه مسيحي ماروني.

ولعل هذه هي نقطة الضعف الاساسية في الكتاب، لا أعنى أنه يتحدث عن سلبيات حدثت في المرحلة الناصرية فهذا واجب كل كاتب مسئول يحترم قلمه، وإنما أعنى عجز الكاتب عن فهم دلالة الفكر القوى العربي في المرحلة الحديثة، والطاقت التي يمكن أن يفجرها هذا الفكر، بل والطاقت التي فجرها خلال المرحلة الناصرية. ولعل حرصى على تأكيد هذه النقطة هنا ليس أمراً يتعلق فقط بأمانة فهم موقف عن ماض أسدل عليه الستار، وإنما ينبع مما أراه من مشثوليات لحركة التحرر العربي في الحاضر والمستقبل في مواجهة تحديات الصراع العربي الاسرائيلي وموقف الولايات المتحدة في هذا الصراع.

«أما أنا فقد كنت الوحيد بين أبناء جيلي الذي اجترأ على خلع الطربوش في كلية الاداب. وقد ظلمت لبس الطربوش حتى حصلت على البكالوريا وما بعدها بقليل. فقد كان ارتداء الطربوش في أيامى علامة من علامات الاحترام كرفع القبعة عند الأوربيين. وفي خلال حركة مشزوع القرش قرأت كلاماً.. غالباً عند سلامة موسى «في المجلة الجديدة» يذكر المصريين بأن الطربوش ليس لباس رأس مصري وإنما هو من بقايا تبعية مصر للحكم التركي. وكان هناك من يدعو المصريين في الصحف الى لبس القبعة، ومن يدعوهم لبس البيزيريه، وشغل هذا الموضوع الرأى العام بين المثقفين كثيراً»

لويس عوض / (من أوراق العمر)

ابن منظور القبطى

على الألفى

(مرجه أول لغة عربية/ الذهلية)

■ جمعتنى الظروف، حين كنت طالبا يدار العلوم فى الخمسينات، بمثقف قبطى كان «عرفنا».. بكنيسة الريمانية بجوار المتصورة، وكانت دار ذلك الرجل مكتبة تجمع القديم والحديث من التراث العالمى.. ولازلت أحتفظ بكتاب أهدانيه ذلك الرجل، طبع على مطبعة الأستانة سنة ١٨٨٠ وهو.. دحض الأب جرجس فرج صغير المارونى لنظرية التنشوء والارتقاء التى نقلها شبلى شميل عن شارلز داروين.. وكان ذلك العريف البسيط المثقف حجة فى اللغة العربية وفى لغات أخرى.. وكان قسيس القرية يقول عنه إنه حجة فى اللغة الديموطيقية والمصريات.. وبعد دخولنا دار العلوم أطلقنا على ذلك العريف لقب ابن منظور القبطى قياسا على ابن منظور المصرى صاحب «اللسان».. وهو أول من عرفنا أن «أمين» فى كل اللغات تحريف «لامون المصرية»، وأن «عوزير» أو أوزوريس هو «إدريس فى القرآن الكريم» وهو عوزير إيل أو عزرائيل الموكل بالموتى فى الفكر الدينى السامى وأن ست أوسن «بالتنوين الديموطيق هو ستان أو الشيطان فى كافة اللغات، وأن العبرية والعربية أدخلت نبي من نب الفرعونية بمعنى سيد مضافا إليها ياء المتكلم فى المصرية القديمة بمعنى سيدى.. بل هو الذى عرفنا أن «بتاعى» ويتاج العامة ماهى إلا تحريف لتاج ومتاعى القصيدة.

ولما أخبرت أستاذنا ابراهيم أنيس، عملاق فقه اللغة، عن ذلك العريف اهتم وأراد مقابله لوزار القاهرة.. ومال الدكتور ابراهيم أنيس فى محاضرة ذلك اليوم - بعد أن أخبرته أننا نطلق على ذلك الرجل اسم ابن منظور القبطى.. أقول: مال الدكتور ابراهيم أنيس الى مناقشة ميل الأقباط لدراسة اللغات، فالأقباط باعتبارهم جئورا عميقة للعائلة المصرية، فأنهم وعروا تتابع اللغات وصراعها من خلال محاولاتهم الإبقاء على الديمقراطية المصرية وأسلافها.. وأذكر أن الدكتور

أنيس ربط بين هذه السليقة في الدراسة اللغوية لدى الأقباط كمحافظين على الجذور المصرية وبين محاولات «المدجنين» المسلمين - في الأندلس - بعد الهزيمة الاحتفاظ بالتراث العربي من خلال ابتداع اللغة «الموريسكية» السرية وهي لغة تجمع بين العربية والقومية واللاتينية.. وتطرق الدكتور أنيس إلى أن قبضي كانت تطلق على المصري الأصلي مسلما كان أو مسيحيا حتى عصر المماليك.. وضحكنا وضحك الدكتور أنيس، حين رد مستشرق من أصل هندي كان يحضر المحاضرة في مدرج «علي مبارك» بدار العلوم فقال بعربية ذات لكنة انجليزية: إنك يا دكتور أنيس عبقري في فلسفة اللغة لأنك قبضي مسلم».

تذكرت كل ذلك وأنا أراجع المحاورات الجديدة.. وتاريخ الفكر المصري الحديث - لاستاذنا لويس عوض .. ثم بدأت القراءة المتأنية لمقدمة في فقه اللغة العربية (طبع الهيئة المصرية للكتاب) وشعرت بأن الدكتور لويس، مد الله في عمره، يستحق - أكثر من غيره - لقب ابن منظور القبضي.. ومن المفارقات المحزنة أنني تركت مقدمة الدكتور لويس، لأتصفح جريدة، فوجدت مقالة لمهرج دجال ينشد إعجاب الدعا - وتصفيق الجمهورين، عن أن اللغة العربية هي أصل اللغات جميعا.. هكذا.. دون سند ودون منهج ودون دراسة لنسبة اللغة العربية للساميات الأقدم، ونسبة الساميات والحاميات والآريات للمنيح القوقازي المفترض للأجناس واللغات.. وتركت الزيد وعدت لما ينفع الناس في منهجية الدكتور لويس وتفهمه العميق «للعلاقة الحميمة بين الفونولوجيا والاثربولوجيا، وتحليله الذي أدى به إلى تبين تداخل علم اللغة مع علم الأجناس وهذا واضح في قول علماء اللغة وعلماء الأجناس إن العرب ساميون ولغتهم سامية وإن المصريين حاميون ولغتهم القديية حامية.. ويطمئن الدكتور لويس إلى هذا التقسيم حين «ينظر في الواقع إلى يرى المصريين، رغم أنهم قبلوا اللغة العربية، يقولون السين حاء أو «أوها» H في لغتهم العامية فيقول الفصحى.. سأكتب.. تقول العامية المصرية حاكتب أو هاكتب.. هناك إذن أجناس تنطق بالحاء أو الهاء، وأخوى بالسين، وثالثة بالشين، وهم الشاميون، حيث ينطقون بالشين كالعبرانيين: فالعربية تقول سماء والعبرية «شمام» والشين صوت مركب من السين والهاء أو الحاء H إذا نطقا دفعة واحدة، والتعبير الصوتي عنه موجود في التهجا الانجليزي لحرف الشين SH

لقد نضج المصري حضاريا وعقائديا قبل عصر الدولة القديية.. ومن خلال الخبرة بين «الحى الذى مات واندثر» و«صورته الذهنية» الباقية في خيال الأحياء، أدرك المصري الفرق بين الجسد والروح، فبدأ الدين، وأشرق «فجر الضمير» وميز المصري القديم بين «مادة الجسد» و«صورة الجسد» «كا» والروح المارقة «با» وأثر هذا التقسيم المصري في المنطقة كلها عقائديا ولغويا، فظهرت «الحا أو الأخت» تحريفا عن «كا» المصرية (تبادل السقف حلقيات) (ولا يزال بعض المصريين من العوام يتحدثون عن أخت القتييل التى تخرج من تحت الأرض في صورة شبح) وأثرت «با» المصرية في أب وآب العربية والسامية.. بل في كل ما يتصل بالوالد في كافة اللغات.. كما أننا نشعر فونيطيقيا بأن «رع» أو «را» الفرعونية يتضخ صداها في «رب» السامية و«لا» جذر «الله» بحذف «ال» التعريفية بل نجد صداها في «جا» السنسكريتية (بتبادل الحلقيات والسقف حلقيات) وما تفرع عنها في اللغات الهند أوروبية. ويرى أستاذنا لويس عوض أن «شبت» المصرية القديية بمعنى «شفة» العربية و«شفة» العبرانية.. ووحدة الجذر واضحة.. كما أن الجذر «كت» في السنسكريتية واضح في «قط» العربية وقطع ومشتقاتها كما أنه واضح في cut الانجليزية ونظائرها في المجموعة الجرمانية.. كما أن «صور» و«كور» و«صاغ» العربية

ومشتقاتها، من جذر مشترك مع السريانية «صار» بمعنى صور و«صورتا» بمعنى صورة، والعبرانية «صوره» بمعنى صورة .. «ويؤكد الدكتور لويس أن كلمة خبر hpy المصرية القديمة من الكلمات الأساسية في شئون الدين والدنيا وهي بمعنى كان أوصار.. وحين تعلم المصريون العربية حفظوا كلمتهم القديمة «خبر» بالتكرار «التوتولوجي» في اصطلاح «خبر كان» ومعناه في اللفتين كان كان، وهي وسيلة لوجومورفية لقولهم إن «كان» العربية ترادف «خبر» المصرية القديمة» ومن أمثلة هذا الاستقصاء جلدور الكلمات تتبع الدكتور لويس لذنب بمعنى ذيل في العربية وتنوعات الجذر في لغات مختلفة : زاناب العبرانية و«زيباتو».. الأكادية، ودنيا السريانية، وزنب في الامهرية الأثيوبية»

ويرى الدكتور لويس أن هناك «فونيطقيا علمية» في العالم القديم «فليس اعتباطا أن الكتابة النبطية التي اصطنعها العرب لأبجديتهم كانت تتفهم علم الأصوات بدليل إعطاء الرسم نفسه للحروف المتقاربة صوتيا: فصورة الباء والتاء والثاء واحدة (والتنقيط للتفريق جاء متأخرا) كذلك الجيميم والحاء والحاء، والدال والذال، والراء والزاي، وللهرفين س،ش،ص،ض،ط،ظ، ثم الحرفين ع،غ، و،ف،ق... فوحدة الرسم هي التعبير الأصلي عن فكرة علماء اللغة القدماء عما بين هذه المجموعات الصوتية من علاقات فونوطيقية في المنشأ وفي التطور المورفولوجي..

وبعد... فإذا كان ابن منظور المصري قد أضاف إلى فقه العربية بلسان العرب وبغيره مما يروى أنه كتبه ونقله عنه غيره ولم يصلنا باسمه هو، فإن أستاذنا لويس عوض يستحق بجدارة لقب ابن منظور النبطي، إذ أنه أسهم في وضع القواعد للدراسة العلمية لفقه اللغة العربية، وإسهامه في هذا المجال لا يقل عن إسهام أستاذنا إبراهيم أنيس أو جورجى زيدان أو مراد كامل.. ويكفى الدكتور لويس عوض أنه أقرى اللغة العربية في فقهها وآدابها بمنهجيته العلمية الواضحة وتمكنه من لغات كثيرة جعل منها روافد للدراسة ومنابع للأبداع والترجمة لعيون التراث العالمى. نقب عن شجرة العائلة المصرية وتتبع جذورها الحضارية وتأثيرها العميق في الحضارة العالمية، في وقت يحاول فيه بعض أبناء مصر طمس تاريخ الحضارة المصرية، مثلما يحاولون الأساءة إلى أعلام التنوير المعاصرين، جاهد- ولا يزال- لتحرير الإنسان المصرى من الخوف والقهر والضعف، وفي وقت كثر فيه خفافيش الظلام الذين يرتاحون لجو الجهل والتخلف وبرهبون نور العلم والحرية. تحية تقدير وعرفان لاستاذنا لويس عوض من دارسى العربية وآدابها من كل مصرى يعتز بمصريته كما يعتز بعرويته



لويس الشارونى وذاكرة الأصدقاء

اعده من المنيا:

عبد الرحيم على



■ ولد لويس عوض فى قرية شارونة - مركز مغاغة محافظة المنيا. وشيرون ملك من ملوك الفراعنة حكم مصر اثنتى عشر عاماً ويقال أن شيرون وطأ هذا المكان وقضى به رداً من الزمن فسمى باسمه ثم حور فيما بعد حتى أصبح شارونة، ومن هذه القرية التى تبعد حوالى ٤٠ دقيقة فى القارب البخارى عن مغاغة حيث تقع فى الجهة الشرقية من النيل خرج يوسف وصبحى ويعقوب الشارونى وقبلهم بزمن غير بعيد خرج لويس عوض ومن المصادفة التى تدعوا للدهشة أحياناً أن طه حسين أستاذ لويس عوض خرج من عزبة الكيلو التى تتبع مركز مغاغة أيضاً ولا تبعد كثيراً عن شارونة والقرية لا تختلف كثيراً عن قرى مصر سواء فى شكل بيوتها أو فى سلوك أهلها، فقد إستقبلونا بترحاب كهادة أهل الريف وفتحوا لنا صدورهم نحن الغرباء، فلم يبخلوا علينا بشئ يكمن فى ذاكرتهم عن أبنتهم وابن مصر كلها الدكتور لويس عوض

٤٠ يوماً فى رحم القرية:

نجى الأم عادة فى الشهر الأخير من حملها الى بيت والديها فى الريف - خاصة من تزوجت منهن فى المدينة - وذلك لتضع طفلها حيث يتم العناية بها والأطمئنان عليها. وبعد أربعين يوماً تذهب إلى بيت زوجها حامله معها طفلها وزيارة كبيرة معدة من الأهل والجيران وهكذا فعلت أم لويس قبل خمسة وسبعين عاماً، هكذا يبدأ عمى فؤاد أسكندر ابن خالة لويس عوض وقرينه فى السن حديثه ويستكمل، وبعد ذلك بسنوات قليلة بدأت علاقة لويس الطفل بى وبأقاربه من أبناء القرية تتصل كل أجازة صيفية، حيث يأتى ليقضيها بيتنا نتجول فى الحقول ونركب الحمير التى كان يحبها كثيراً وكنا دائماً نالذهب لزيارة خالاتنا مريم عوض وشقيقة عوض بهجيرة شارون التى تبعد عشرة كيلو مترات من قريتنا - كنا نمشيها على الأقدام - ثم نذهب لستهم عوض بزواية

المخدّمى حيث تبيت عندها ليلتنا وفى الصباح نعود الى شاورته نحن وأولاد خالاتنا جميعهم لنجد جدتنا وقد أعدت لنا ديك رومى كبير وفته فنأكل جميعا ثم نذهب للعب

الملييم يصبح عشرة

ومن النوادر التى أذكرها أننى ولويس كنا قد اعتدنا دائما أن نضع صفرا أمام رقم الواحد ليصبح الملييم عشرة ملييمات ثم نذهب به الى عم لويس «المقدس ابراهيم خليل البقال» فنشتري منه أشياء كثيرة بالعشرة ملييمات وأحيانا كان يكتشف اللعين اللعبة فينهز نأوساعتها يضع علبنا الملييم . وفى الشتاء كنت أرد الزيارة للويس فى منزلهم بشارع الإنشا رقم ١٠ بالمنيا ولكنه لم يكن يقضى معى غير وقت قصير جداً ثم يغلق على نفسه حجرته حيث كان شغوفاً بالقراءة واستذكار دروسه.

الرجل الحافى

ويضيف عمى أمين أسكندر وهو ابن خالة لويس عوض أيضاً أنه لا ينسى أبداً يوم كان هو وأسرته معزوما على الغداء فى بيت لويس وبعد أن وضع الأكل على السفرة فوجئنا بلويس يبكى بكاء شديداً، حاولنا إسكاته فلم نستطع واكتشفنا أن يبكى لأنه رأى رجلاً يمشى حافياً على الأسفلت فى عز الحر، وأذكر أننا يومها أنصرفنا دون تناول الغداء بعد ماصرخ فى الجميع «كيف تأكلون كل هذه الأصناف من الطعام وهناك رجل بهذا الشكل فى الشارع».

مشروع لم يتم

ثم نتحدث العم ابراهيم فهمى عن حادثة ليست بعيدة زمنياً ، فبعد تشجيع جثمان والد الدكتور لويس عوض ودفته فى مداخل القرية قال له مارايك يا ابراهيم فى أن تأخذ مائتى جنية فتؤجر بهم عشرة أفدنة تعطيتهم لعشرة فلاحين يزورونهم طوال العام وبعد إنتقضاء العام تأخذ منهم المائتى جنية فقط فتؤجر بهم عشرة أفدنة أخرى وتعطيهم لعشرة فلاحين آخرين وهكذا يستفيد الفلاحون باستغلال هذه الأفدنة ولكننى - والكلام لعم ابراهيم- خفت من المسئولية وأنشغل الدكتور لويس فى عمله بالقاهرة ولم يتم المشروع.

مائدة الذكريات:

أما رفعت فزاد أسكندر فيقول، نحن صفاراً لا نعرف عن الدكتور لويس الكثير ولكننا نتباهى به وحينما نراه فى التلفزيون نلتف جميعاً حوله ونحس بالفخر، وقد قابلته مرة فى القاهرة وكنت معزوماً فى فرح أحد الأقارب وأذكر أن الدكتور لويس وقتها ترك الفرح والمعازيم وأحضر مائدة كبيرة جمعنى ومن معى من أهل القرية حولها وجلس معنا يتحدث عن القرية ومشاكلها وذكرياته بها ولم نحس وقتها إلا والفرح قد إنتهى .

فخر لشباب القرية

أما عماد ابراهيم وهو طالب بالسنة الأولى بعهد الدراسات التعاونية فيقول، نحن نعتبر الدكتور لويس مثل أعلى لجيلنا من الشباب نفتخر به دائماً لأنه من بلدنا ونتمنى بالطبع أن نصل فى يوم من الأيام الى ماوصل إليه.

ثم يلتقط الحديث سمير أمين وهو شاب صغير السن فى نحو العشرين حاصل على دبلوم صنایع من عائلة الدكتور لويس وهو لم يره على الإطلاق فأمنيتة الوحيدة كما يقول أن يسلم عليه ويجلس معه فقد سمع كثيراً من والده أن الدكتور لويس فى مقام عمه بالضبط.

عبد الصمد بن عم لويس

وفى نهاية مفاطنا بالقرية يقابلنا الحاج عبد الصمد محمد ابراهيم رئيس المجلس الشعبى المحلى

للقرية وأحد أصدقاء العمر للدكتور لويس فيفاجنتا بأنه بن عم الدكتور وحينما يرى علامات الدهشة على وجوهنا يشرح لنا فيقول نحن فى شارونه أربع عائلات كل عائلة تجمع داخلها المسلمين والمسيحيين وأنا والدكتور لويس من عائلة الروايح وتسمى أيضا عائلة الصعيدى وأنا باستمرار أذهب إليه كلما ذهبت الى القاهرة كما أننا ننوى إرسال دعوة له فى المجلس الشعبى للقرية، حيث نقيم له حفلا يحضره كل أهالى القرية وشبابها كى يتعرفوا عليه ويتعرف هو على الأجيال الجديدة بالقرية.

وخرجنا من شارونه والجميع يحملوننا أمانة أن نبليخ الدكتور لويس تهانى قريته بعيد ميلاده الخامس والسبعين ودعواتهم له بتمام الصحة والعافية وطول العمر.

حكايات ... ووجهات نظر

أما مدينة المنيا حيث قضى لويس عوض قسطاً كبيراً من شبابه فقد تعرفنا هناك على جوانب أخرى من شخصيته.

يقول الأستاذ يوسف عوض مدير إدارة التعليم الثانوى بمديرية التربية والتعليم بالمنيا، لقد كنت طالبا بقسم الفلسفة عندما كان لويس عوض مدرسا بقسم اللغة الانجليزية وأذكر أنه كان يجمع كل الأقسام أسبوعيا يبنى قسم التاريخ وذلك فى ندوة للاستماع للموسيقى حيث كان يقوم بتقديم السيمفونيات لنا بأسلوب شيق وجميل جعلنا نحب الموسيقى كثيرا.

تساح شارونه

ويضيف الأستاذ يوسف عوض أن لويس كان أقوى تلميذ فى اللغة الإنجليزية عندما كان فى البكالوريا فقد كان يلخص لزملائه الروايات الإنجليزية ويقوم بإلقائها عليهم بطريقة مشوقة فى اليوم التالى داخل الفصل وكان ينطبق عليه المثل الشارونى الشهير «زى تساح شارونه الخايضة والعائمة واللى لىع البر ياكلها» نظر لحبه الشديد للمعرفة فى شتى مجالاتها فى الأدب والفن والفلسفة والثقافة بشكل عام.

يرفض مقابلة القس

أما الدكتور فوزى سوريال موجه المواد الاجتماعية بالتربية والتعليم بالمنيل فيقول، أن أخى نجيب سوريال كانت تربطه بلويس عوض روابط أخوية وكانا يلتقيان فى فترات الأجازات فى بيتنا حيث كنت صغيرا وكان أخى دائما يتابع أخباره ويروى لنا عن أنه ذو عقلية متميزة وقوة احتمال غير معهودة فقد كان يقضى قرابة العشرين ساعة بين كتبه وفى حجرته لا يبرحها حتى أنه فى يوم جاء أبوه من الخارج ومعه قس وأراد القس أن يرى لويس وسلم عليه ولكنه رفض الخروج من الحجرة لأنه كان منكمها فى القراءة وفى استذكار دروسه.

ويسكى وسط دهشة الأصدقاء

ويحكى أخى عنه أيضا انهما ذهبا الى النادى الرياضى وكان هناك بك يدعى حنا كمال مرقص وكان من أعيان المنيا وطلب منهما الرجل أن يطلبا أى شئ يشربانه فقال له لويس «أى شئ» فرد الرجل أجل أى شئ وعندما طلب لويس ويسكى وجاء له الرجل. بالويسكى وحينما سأله أخى لماذا فعلت ذلك قال له لكى أتأكد من أن الرجل يعنى مايقوله جيبا فالإنسان يجب أن يحدد كلامه بدقة ولا يتركه هكذا للتأويلات المختلفة. وفى جولة من جولتهما أيضا بالقاهرة شاهدا جماعة من الانجليز وكان لويس مولع بالحديث مع أى شخص يتحدث بالانجليزية فطلبوا منهما أن يدلوهما على مطعم ليتناولوا فيه غذائهم فأخذهم لويس الى مطعم فول وطعمية وعندما رفضوا الأكل صرخ فيهم لويس، أن الشعب المصرى كله يأكل من هذا الطعام والإستعمار هو السبب.

قيمة فكرية كبيرة

أما الشاعر منير فوزي والباحث لدرجة الماجستير بكلية الدراسات العربية بجامعة المنيا فيقول، أن الدكتور لويس عوض قيمة فكرية كبيرة وأصيلة أسهمت في تعميق وعينا ومنحتنا مفاتيح كثيرة لفهم إبداعات شعراء وكتاب ننتمى لهم ونسعى لأستكمال ما طرحوه من رموى ومواقف فكرية واجتماعية، وبالطبع ثمة إختلافات كثيرة حول ما طرحه لويس عوض غير أن هذه الاختلافات كلها تقع فى دائرة الشكلى أو فى نطاق ما تنتجها الاختلافات الابدولوجية والإلتواءات الفكرية المختلفة.

أحد العمداء

أما الناقد والكاتب مصطفى بيموى فيقول، لاشك أن الدكتور لويس عوض هرم أصيل وإضافاته للثقافة المصرية لا ينكرها أو يشكك فيها سوى الجهلاء والمرضى، وإذا كان طه حسين هو عميد الثقافة المصرية فى النصف الأول من القرن العشرين فإن لويس عوض هو أحد عمداء النصف الثانى من القرن العشرين مع كوكبه أخرى من المفكرين الذين وصلوا مسيرة طه حسين وتجاوزوه وبالطبع الخلاف مع لويس عوض حتمى وضرورى وصحى ولكن الاختلاف شئ وسفاهة المدعين شئ آخر فأعداء لويس عوض فريقان أولهما يختلف بموضوعية وثانيهما يستعدى عليه السلطة ويشكك فى تصوراته عن الدين والعقيدة ويتهمة باتهامات المخبرين والطبع محكوم على هؤلاء الاضربين بالزوال دون أن يخلقوا أدنى أثر، ويظل لويس عوض شامخاً شموخ الأهرامات.

إحتفال يليق وحجم العطاء

وكان لابد لنا فى نهاية مشوارنا هذا أن نلتقى بالمستولين عن جهاز الثقافة الجماهيرية لتتعرف منهم عما ينوون عمله فى العيد الخامس والسبعين لميلاد واحد من أبناء محافظة المنيا الدكتور لويس عوض. ويقول الأستاذ عزت أبو الخير مدير مديرية الثقافة الجماهيرية بالمنيا، أن المحافظ والمستولين عن الثقافة فى المنيا يدرسون الآن مسألة تكريم أبناء المنيا الأعلام مثل لويس عوض وعمار الشريعى وآخرين وذلك على غرار المهرجان السنوى الذى تقيمه كلية الآداب جامعة المنيا فى ذكرى عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين.

أما الأستاذ حسين مهران رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية فيقول، أن إحتفالنا بالدكتور لويس عوض يعتبر شرفاً لنا كجهاز للثقافة، وأنا من ناحيتى على إستعداد لدراسة أى خطة يقدمها المثقفون فى المنيا لإحتفال بالدكتور لويس عوض شريطة أن يليق الإحتفال بحجم العطاء لهذا المفكر الكبير.

مؤلفات لويس عوض

1- the theory and practice of poetic diction. M. litt. disseration canbridge University.

- ٢- «فن الشعر» لهوارس، الناشر: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٥. (كتب فى كامبريدج ١٩٣٨). الطبعة الثانية: الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠.
- ٣- «برومثيوس طليقا» للشاعر شلى، الناشر: النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٦. الطبعة الثانية: الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٧.
- ٤- «صورة دوريان جراى» لأوسكار وايلد، الناشر: دار الكاتب المصرى، القاهرة ١٩٤٦. الطبعة الثانية: دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩.
- ٥- «شبح كاترفيل» لأوسكار وايلد، الناشر: دار الكاتب المصرى، القاهرة، ١٩٤٦.
- ٦- «بلوتولاند» وقصائد أخرى: «من شعر الخاصة». الناشر: مطبعة الكرنك، القاهرة ١٩٤٧.
- الطبعة الثانية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩. (نظم بين ١٩٣٨ و ١٩٤٠ بكامبريدج).

٧- «فى الأدب الانجليزى الحديث»، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ١٩٥٠. الطبعة الثانية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧. (بحوث نشر أكثرها فى مجلة الكاتب المصرى خلال ١٩٤٦ و ١٩٤٧).

8- studies in literature, Anglo-Egyption bookshop, Cairo, 1954

٩- «خاب سعى العشاق» لشكسبير، الناشر: دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠. الطبعة الثانية: دار المعارف ١٩٦٧ (ترجمت ١٩٥٥). الطبعة الثالثة فى «البحث عن شكسبير»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

١٠- «دراسات فى أدبنا الحديث». الناشر: دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١. (بحوث نشر أكثرها فى جريدة «الجمهورية» عام ١٩٥٤ وفى جريدة «الشعب» خلال ١٩٥٧ و ١٩٥٨).

- ١١- «الزاهب»: مسرحية تاريخية. الناشر: دار ايزيس، القاهرة، ١٩٦١.
- ١٢- «دراسات فى النظم والمذاهب». الناشر: المكتب التجارى، بيروت، ١٩٦٢. الطبعة الثانية: دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.
- ١٣- «المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث»، الجزء الأول: قضية المرأة» الناشر: معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٢. (محاضرات أقيمت على طلبه المعهد).
- ١٤- «المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث»، الجزء الثانى: «الفكر السياسى والاجتماعى» الناشر. الناشر: دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٤. (محاضرات أقيمت على طلبه المعهد).
- ١٥- «الاشتراكية والأدب». الناشر: دار الآداب، بيروت، ١٩٦٣. الطبعة الثانية: دار الهلال القاهرة، ١٩٦٨. (بحوث نشرت فى «الجمهورية» خلال ١٩٦١ وفى «الأهرام» خلال ١٩٦٢ و١٩٦٣).
- ١٦- «الجامعة والمجتمع الجديد». الناشر: الدار القومية، القاهرة . ١٩٦٤.
- ١٧- «دراسات فى النقد والأدب». الناشر: المكتب التجارى، بيروت، ١٩٦٤. الطبعة الثانية: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ١٩٦٥.
- 18-the theme of Prometheus in English Literature (Ph.D. Dissertation Princeton University, 1953). Minsture. Isis house Cairo, 1963
- ١٩-«المسرح العالمى». الناشر: دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.
- ٢٠- «البحث عن شكسبير». الناشر: دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٥، الطبعة الثانية: دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨. الطبعة الثالثة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
- ٢١- «نصوص النقد الأدبى عند اليونان». الناشر: دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥. الطبعة الثانية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
- ٢٢- «مذكرات طالب بعثة». الناشر: روز اليوسف، سلسلة الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٦٥. (كتب فى ١٩٤٢).
- ٢٣- «دراسات عربية وغربية» الناشر: دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٦.
- ٢٥- «العنقاء» أو تاريخ حسن مفتاح». الناشر: دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٦ (رواية كتبت بين القاهرة وباريس بين ١٩٤٦ و١٩٤٧).
- ٢٦- «أجاممنون» لاسخيلوس. الناشر: دار الكتاب العربى، القاهرة ١٩٦٦، الطبعة الثانية فى «ثلاثية أوريسيت»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
- ٢٧- «المحاورات الجديدة: أو دليل الرجل الذكى الى الرجعية والتقدمية وغيرها من المذاهب الفكرية» الناشر: دار روز اليوسف، القاهرة ١٩٦٧. الطبعة الثانية دار ومطابع المستقبل.
- ٢٨-«الثورة والأدب». الناشر: دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧- الطبعة الثانية-دار روزاليوسف ١٩٧٠.
- ٢٩- «أنطونيوس وكليوباترا» لشكسبير. الناشر: دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧. الطبعة الثانية: فى «البحث عن شكسبير»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩.
- ٣١- «أسطورة أوريسيت واللاحم العربية». الناشر: دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٣٣- «تاريخ الفكر المصرى الحديث» (جزآن) الناشر: دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٩. (من الحملة الفرنسية الى عصر إسماعيل). الطبعة الثانية (فى مجلد واحد)، مكتبة منهولى،

- ٣٤- «الجنون والفنون في أوروبا ٦٩». الناشر: دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٣٥- «دراسات أوربية». الناشر: دار الهلال، القاهرة، ١٩٧١.
- ٣٦- «الحرية ونقد الحرية». الناشر: مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
- ٣٧- «الوادي السعيد»: لصمويل جونسون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١.
- ٣٨- «رحلة الشرق والغرب». الناشر: دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.
- ٣٩- «ثقافتنا في مفترق الطرق». الناشر: دار الأدب، بيروت، ١٩٧٤.
- ٤٠- «أقنعة الناصرية السبعة». الناشر: دار القضايا ببيروت؛ الطبعة الأولى ببيروت ١٩٧٦، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٦. الطبعة الثالثة، مكتبة مدهولى، القاهرة ١٩٨٧.
- ٤١- «لمصر والحرية» الناشر: دار القضايا، بيروت، ١٩٧٧.
- ٤٢- «تاريخ الفكر المصرى الحديث» من عصر إسماعيل الى ثورة ١٩١٩ (المبحث الأول: الخلفية التاريخية، الجزء الأول). الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.
- ٤٣- «مقدمة في فقه اللغة العربية». الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠.
- ٤٤- «تاريخ الفكر المصرى الحديث» من عصر إسماعيل الى ثورة ١٩١٩ (المبحث الأول: الخلفية التاريخية، الجزء الثانى). الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- ٤٥- «أقنعة أوربية»، الناشر: دار ومطابع المستقبل، القاهرة ١٩٨٦.
- ٤٦- «ثورة الفكر في عصر النهضة الأوربية». الناشر: مؤسسة الأهرام، القاهرة ١٩٨٧.
- ٤٧- «تاريخ الفكر المصرى الحديث» من عصر إسماعيل الى ثورة ١٩١٩ (المبحث الثانى: الفكر السياسى والاجتماعى). مكتبة مدهولى القاهرة ١٩٨٧.
- ٤٨- «دراسات في الحضارة». الناشر: دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٨٨.
- ٤٩- «أوراق العمر». الناشر: مكتبة مدهولى، القاهرة ١٩٨٩.
- ٥٠- «دراسات أدبية». الناشر: دار المستقبل، القاهرة ١٩٨٩.

«الدكتور لويس عوض واحد من أعظم المفكرين العرب في كل التاريخ العربى، مقالاته النقدية وأراؤه، مهما اختلف فيها البعض، هي أنوار متلألئة على طول الطريق الى نهضتنا الحديثة. كل ما في الامر أن استاذنا الدكتور ولد ليختلف مع الرأى العام، ومع السطحية السهلة في التفكير، ومع الأدب الساذج والفن الهابط والمنافق. ولد أصيلاً، وكانت مهمته في الحياة أن يقول رأيه وأن يبقى عنيداً في الاصرار عليه مهما حدث، ولقد كلفته جراته في قوله الكثير»

د. يوسف ادريس/مجلة الاذاعة والتليفزيون.

١٩٩٠/٣/١٧

لهجات من حياته وأعماله

فاروق عبد القادر



■ بعد صراع قصير مع مرض ضار لا يهمل، رجل الناقد والأستاذ الجامعي المرموق الدكتور عبد المحسن طه بدر (ديسمبر ١٩٣٢ - مارس ١٩٩٠).

وكان عبد المحسن متميزاً لمن عرقه عن قرب، ولمن لم يعرف غير وجهه العام، على السواء. ولعل أهم ما كان يميزه عند عارفيه سماته الشخصية المتمثلة في بساطته وصدقته، وضوح مواقفه واستقامتها ومطابقتها لما يؤمن به أو يعتقد بصحته، وقدرته على تعديلها إن بدت له معطيات تقتضى هذا التعديل، ثم تلك الصلابة الصارمة في الدفاع عن وجهة نظره، ورفض التميع أو المساومة أو أنصاف الجلول حولها.

إنما لهذا ظل دائماً في موقع المعارضة. لا أعنى المدلول السياسي للكلمة وحده، بل أعنى دلالة أكثر شمولاً. كان في موقف المعارضة للممارسات السائدة داخل الجامعة، وفي وطنيه الصغير والكبير: المصرى والعربى معاً. ولأن مواقفه هي أفكاره فقد كان عبد المحسن مصرياً عربياً دون

جور أو اعتساف، ولم تكن يوماً صلاية انتمائته لأى من جانبينه هذين.

وكانت الجامعة بيتته الصغير، قضى بها أغلب ساعات عمره، منذ دخل كلية الآداب طالباً بقسم اللغة العربية وآدابها فى ١٩٥٠ حتى رحل وهو أستاذ ورئيس للقسم ذاته. كانت الجامعة قاعدة كانتها لم تكن مهرباً أو ملاذاً، لم يتعزل مثل من اختاروا الانعزال خشية أن يعلق بأيديهم غبار الممارسة، ولم يزايد، فيطلب المطلق هرباً من العسل على تحقيق الممكن، لكنه خرج- بقلب جسور- يعلن أنتماءه لقوى التقدم، ويشارك فى تنظيماتها ومنابرها الثقافية المصرية والعربية.

مفتاح شخصية عبد المحسن عندى- وقد عرفته من منتصف الستينات حين كان أحد المساهمين فى تحرير مجلة «الكاتب» ذات التوجه القومى والتقدمى آنذاك- أنه فلاح مصرى خالص، ثقل أصفى قيم الفلاح المصرى فى الصدق والبساطة والدأب والجلد والقناعة والصبر على المكاره ومحاشى الصدام، فان تحتمل لاسبيل الى التراجع، كذلك ثقل قيمته الجهرية- التى كانت- فى التصاقه بأرضه، وقسكه بالبقاء فوقها، يزرع وجهها بالخير كل صباح (خرج مرة واحدة للعمل أستاذاً بجامعة بيروت العربية نهاية الستينات، ومن يعرف بيروت وقتذاك ير أنه كان خروجاً الى شرفة واسعة تتيح انفساحاً فى النظر الى الواقع العربى الراهن، ومعرفة أفضل بالتيارات الفاعلة فيه. لكنهبقى طوال سنوات «الخروج الكبير» التى تدافع فيها المثقفون والكتاب والاكاديميون متسابقين الى الخروج، خشية أو طمعاً، بقى فى بيته الصغير، يؤدى عمله بجدية ودأب، ويطلب خبزه كفاف يومه، وأذكر اننى سألته فى العام الماضى عن صحة ما يتردد حول خروجه للعمل فى احدى عواصم الشرق الأقصى فجاءت اجابته داله ونفاذه قال: وبعد أن تعلمت كل هذا الذى تعلمته، هل من المعقول أن أذهب لتدريس مبادئ اللغة للمبتدئين؟»

«شأت سنوات السبعينات الهامة أنه تهليله، وانه تضع مبادئه- وكبرياه الانسانى- موضع الامتحان، وذلك حين بدت نزوة للخدمة الأولى- التى كانت- أن تضيف الى كل ما تملك شيئاً من الاحترام والجدارة، يتمثل فى شهادة جامعية ودرجة أكاديمية كذلك. وكشفت تلك النزوة الأتقنة عن حفنة كبيرة من «الاكاديميين الأوغاد» سارعوا بوضع أنفسهم وما يعرفون، وما بين أيديهم من سلطات، فى الخدمة وتحت الطلب. ونال كل جائزته بقدر ما أعطى كانوا بعض تلك الظاهرة التى أفرزتها وفتتها السبعينات بين أساتذة الجامعات: رأينا أساتذة القانون الدستورى يعكفون على تفصيل قوانين تنسف أسس الدستور ذاتها، ورأينا أساتذة التاريخ المعاصر يعيدون النظر حتى فيما سبق لهم هم أنفسهم أن كتبوه، كى يلائم اتجاه الريح، وأساتذة فى ادارة الاعمال لا يريدون سوى أعمال مشهورة وتوكيلات، «أساتذة فى الاقتصاد لا يتردد واحدهم فى أن يقسم بين الطلاب على صحة الأرقام الكاذبة التى يقدمها، وأساتذة فى الآداب والفنون يستخدمون كل الوسائل لتجميل وجه النظام القبيح والدفاع عن سادته ورومزه».

ووقف عبد المحسن بدر- بهلوه وصلابة- على نقبض هذا كله. وقف محتثماً بالقناعة والكبرياء. وقف خارج السوق، لأن مالهديه ليس مطعماً لبيع أو شراء، انه حقيقته بالذات. الجميع يعرفون هذا كما تعرفه، لم تطر الأوراق بعد، وما زالت ذاكرة الشهود الأحياء تضى وتذكر: كل الذى أطاع فأفاد وحصل على ما يشاء: منصباً كان أو نفوذاً أو حياة رخيصة، ومن الذى رفض، وأصر على الرفض والبقاء، محتثماً بكبرياءه الانسانى أولاً، وبتقاليد الجامعة ثانياً، ومنها أن طالب العلم هو الذى يجب أن يسعى لاستاذة، لا العكس، ومنها أن يكون- هذا الاستاذ- قوة ومثالاً فى نزاهة القصد واستقامة السعى، ونظافة الداخل والخارج.

من هنا- بالذات- يمثل غياب عبد المحسن بدر فاجعة مرجعة.

ولم يكن عمله النقدي سوى الوجه المتحقق في الكأبة من حياته ومواقفه: اختار- منذ البداية- دراسة الأدب الحديث «التخصص في قضايا». هكذا اختار للماجستير دراسة «تطور الشعر العربي الحديث في مصر، ١٩٥٧» والدكتوراه تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ١٩٦٢، وراء هذا الاختيار ما يحدثنا عنه في تقديم هذه الأخيرة: كنت شغوفاً ومتملقاً بقراءة الانتاج الروائي في أدبنا وغيره من الآداب، وكنت كقارئ متذوق أحس بالاعجاب ببعض الروايات وبالنظور من بعضها الآخر، وأردت أن أنتقل بهذا الاحساس من مرحلة الحس الغامض الى مرحلة الدراسة الموضوعية، ولما كنت قد اخترت التخصص في الادب الحديث مجالاً لمستقبلي العلمي، ودرست فرعاً من فروع هذا الأدب في دراستي للماجستير، فقد رأيت ألا أقتصر على جانب واحد من جوانب الصورة، بل لابد أن أحاول استكمال الجوانب الأخرى، فاخترت موضوع تطور الرواية العربية..»

وقدم عبد المحسن في دراسته تلك نموذجاً رائعاً للجهود العلمية المدققة والدؤوب، وهو يضرب في أرض لم تقهد، وأصبحت دراسته نقطة بداية، أو محل مراجعة، لكل من شاء دراسة الرواية العربية بعدها. ومن أثنى ما يقدم فيها تلك الصياغة التي يقوم بها أصحاب. رواية السيرة الذاتية، (هيكل- طه حسين- المازني- العقاد- الحكيم)، من حيث أصولهم الاجتماعية من ناحية، وتكوينهم العقلي والنفسى من الناحية الأخرى. وعنده ان اهم ظاهرتين أثرتا في أدبهم (الروائي) هما العجز عن الانتماء لواقعهم المعيشي، ورفضهم لقيمه ومثله، وعدم قدرتهم على التعاطف معه، مع ملاحظة أن هذا الرفض ليس نهائياً ولا مطلقاً، لأنهم كانوا عاجزين عن التخلص من آثار هذا الواقع في نفوسهم. الظاهرة الثانية المتولدة عن هذه هي الاحساس المفرط بالذات.. «أما أثر الظاهرتين السابقتين في الانتاج الروائي لأدبائنا فيتمثل في أنهم لم يهتموا اهتماماً كبيراً به، فالكثير منهم لم يترك إلا عملاً واحداً أو عمليتين رغم وفرة انتاجهم، وذلك لاستعلائهم على واقعهم ورفضهم وعدم قدرتهم على التعاطف معه، كما أن رواياتهم التي تركوها كانت تتصل اتصالاً مباشراً بحياتهم ومشاكلهم الذاتية، بحيث أصبحت هذه الروايات مرتبطة بنزج الترجمة الذاتية»، وفي هذا الضوء يناقش «الأيام» و«زينب» و«إبراهيم الكاتب» و«سارة» و«عودة الروح». ويخلص من بحثه كله الى نتيجتين هامتين: الأولى هي، ان تطور الرواية العربية في مصر تأثر الى حد كبير بمحاولات اكتشاف المصريين لشخصيتهم ومقومات حياتهم الفكرية والأدبية، وترددتهم في هذه المحاولات بين التأثر بتراثهم العربي القديم، وبين التأثر بالحضارة الغربية المتفوقة «الظاهرة الثانية تتمثل في أن تغير اتجاه الرواية لم يكن مجرد تغير سطحي ظاهري، لكنه انعكس على خصائصها ومقوماتها الفنية.. وعلى مستوى البحث الأكاديمي الخالص قدم عبد المحسن في مراجع دراسته- للمرة الأولى- تبنياً كاملاً بكل الروايات العربية التي ظهرت في مصر بين التاريخين اللذين يحددان بداية البحث ونهايته: ١٨٧٠-١٩٣٨.

ولم يفارق عبد المحسن بدر ولعه بمتابعة الرواية (المصرية) من جانب، والعودة الى تفحص «علاقة الأدب بالواقع» من جانب ثان، وقد التقى ارتباطه بالقرية وعشقه للرواية معاً في «الروائي والأرض، ١٩٧١»، وفيه يتناول صورة القرية المصرية كما تتبدى في أعمال ممثلة لأجيال متتالية من الروائيين: الرؤية الرومانسية في «زينب» والفكرية المثالية في «يوميات نائب في الأرياف» ثم التقدم نحو رؤية واقعية في عملي عبد الرحمن الشرقاوي «الأرض» و«الفلاح»، ثم ينتهي الى رواية عبد الحكيم قاسم «أيام الانسان السبعة، ١٩٦٨» باعتبارها غفل الرؤية الواقعية

للقرية. ومبرر هذا البحث أنه إذا كان الروائي العربي يعاني في محاولة الاقتراب من واقعه والتعرف عليه، فلاشك أن معالجته لمشكلة الأرض توقعه في حرج وينبع حرج الروائي من تحوله الى انسان يعيش في المدينة.. ولايبقى له من القرية إلا ذكريات طفولته، وصلته بها تتحول الى صلة الزائر الغريب الذي يلم بالقرية أياماً ثم يعود، والفلاحون ينظرون اليه باعتباره شيئاً مغايراً لعالمهم، وهو ينظر اليهم كذلك. والكتاب الذين يريدون التخلص من هذا الحرج يكتبون عن المدينة لأنها عالمهم، أما الذين يتوطلون في الحديث عن القرية والفلاح، وهو موضوع حساس اجتماعياً وسياسياً، فبعضهم يحمل له حماسة ورومانسية. وبعضهم الآخر يرى من واجبه تعليم مواطنيه الجهال. والقليل منهم من يستطيع رؤية هذا العالم حقاً..» وبعد أن يناقش الناقد الأعمال التي اختارها بطريقة الدقيقة التي تعنى بكل التفاصيل، ولا تثقل العمل بأفكار مسبقة تسقطها عليه من خارج يجعل حكمه عليها: .. في الخلفتين الأولى والثانية لم تكن القرية تمثل نفسها ولكنها قرية المؤلف، يفرض عليها مشكلته ويفرض عليها تصوره الفكري مرة أخرى، ولذلك كانت القرية هامة ساكنه بلا حراك. لا تتحرك حركتها الذاتية ولكنها تتحرك كما يريد المؤلف، وكان المؤلف قاضي القرية وطبيبها ولم يكن أديبها المعبر عنها. وفي الخلفتين الثالثة والرابعة (روايتي الشرجاوى) تحركت القرية حركتها الذاتية وعاد اليها النهض والحياة، وان كان الأمر لا يخلو من مظاهر عدم اكتمال الرؤية أو ضبابيتها. وفي المحاولة الخامسة نجد رغبة أكثر جدية في تصوير القرية تقدم رؤية متكاملة، وتتنظر الى القرية باعتبارها واقعا مستقلا له كل الحق في أن يكون ذاته، لا أن يكون موضوعاً لتنازلات الآخرين».

عشقته للرواية كذلك هو مادفعه لتخصيص سنوات متصلة لدراسة نجيب محفوظ، وقدم في نهايتها عمله الكبير، وآخر أعماله الرؤية والأداة، ١٩٧٨».

لماذا نجيب محفوظ؟ نجيب عبد المحسن بدر: هو من ناحية أغزر كتاب الرواية وأكثرهم تنوعاً في أدبنا العربي، وتنوع انتاجه لا يقتصر على مضمون هذا الانتاج فقط، لكنه يمتد ليشمل أدوات التعبير في هذا الانتاج أيضاً، وذلك التنوع يعطى فرصة خصبة للباحث ليتبين التطور الذي حدث لرؤية الأديب، والذي فرض بدوره التغيير الذي طرأ على أدوات تعبيره، وهو - من ناحية ثانية- يمثل أكثر وجوه الابداع الروائي أصالة وجدية، مما يجعل دراسة هذا الانتاج والكشف عن طبيعته كشفاً لاهم حلقة من حلقات تطور الابداع الروائي في أدبنا الحديث..»

شرح عبد المحسن في دراسته وهو يعنى جيداً مختلف المزالق التي تتعرض لها الدراسات عن أعمال الكاتب الكبير، ولعل أهمها أن الموقع الذي يشغله نجيب «بدفع التيارات السياسية المختلفة الى تنيه وادعائه كجزء من صراعاها السياسي..» (..)

الذي لا يسعى إلا لكشف الحقيقة وحدها، وبوضوح الناقد الذي لا يلتوى ولا يتعلم يضيف عبد المحسن بدر: ويساعد نجيب محفوظ نفسه على هذا الاضطراب والخلط في الأحكام الذي يحيط به وبأدبه.. (..) وهو يساهم أحياناً برعى أو دون رعى في نشر بعض الأحكام المغلوطة عن نفسه وعن أدبه، فهو مثلاً لا يجد مانعاً من أن يجعل الكتاب من كل انتاجه الأدبي من بدايته الى نهايته- بما في ذلك «عيب الأقطار» و «رادويس»- محاولة لمقاومة الاستعمار والدعوة الى الاشتراكية، يساهم بنفسه أحياناً في بعض أحاديثه في تأكيد هذا المعنى، وهو يدعى في نهاية رواياته أن مجموعة «همس الجنون» كانت أول عمل ابداعى ظهر له، وذلك في سنة ١٩٣٨، وتبنت الدراسة العلمية أن أول طبعات «همس الجنون» لم تظهر إلا بعد ظهور رواية «خان الخليلي»، وتعبير آخر إن الطبعة الأولى من همس الجنون لم تظهر إلا في سنة ١٩٤٧ أو ما

بعدها، لأن الطبعة الأولى من «خان الخليلي» ظهرت عام ١٩٤٦. وحين وضعت هذه الحقيقة أمامه اعترف بأنني على حق، وأنه لم يقرر ظهور «همس الجنون» عام ١٩٣٨ إلا باعتبار أن ذلك كان التاريخ الذي كان ينبغي أن يظهر حين ذكر لي أنه ولد سنة ١٩١١.. وهذه الأحكام المغلوطة تمثل عينة من كثير غيرها أحاطت بالكاتب وأدبه، سيحاول الباحث تصحيحها قدر مايسعه الجهد...

وقد بدأ دراسته من بداية البداية: أول مقال منشور لنجيب (بعنوان «اختصار معتقدات وتولد معتقدات» وفي أكتوبر ١٩٣٠) وأول قصة قصيرة («فترة من الشباب» منشورة في يوليو ١٩٣٢)، ويتتبعه بصبر ودأب، محاولاً تبين «جنور رؤية الكاتب» من مقالاته وقصصه الأولى (يراجع الباحث أكثر من سبعين قصة قصيرة، رغم أن نجيب لم يختار فيها سوى ثلاثين قصة ضمنها مجموعة «همس الجنون» كما يراجع حوالى الخمسين مقالاً، منشور بين ١٩٣٠، ١٩٤٥، وشئت في نهاية كتابه قائمتين كاملتين بالقصص والمقالات)، ولعل هذا أول وجوه التميز في عمل عبد المحسن بدر، وهو قميز لا يستطيع تقدير قيمته إلا من يعرف الحالة التي أصبحت عليها الدوريات والصحف في مكتبتنا القومية العتيقة!

ثم يناقش عبد المحسن روايات نجيب حسب ترتيب صدورها: عبث الأقدار، ١٩٣٩، رادويس، ١٩٤٣، «كفاح طيبة» ١٩٤٤، «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥، «خان الخليلي» ١٩٤٦، «زقاق المدق» ١٩٤٧، «السراب» ١٩٤٨، ثم ينتهي إلى «بداية ونهاية» ١٩٤٩ ويتبع لنا تلك الأناة الملهلة، والدقة في تناول التفاصيل، ومراجعة بعض الأحكام (الطائشة أو المغرضة) التي أطلقها نقاد وباحثون على تلك الأعمال بعد سنوات طويلة من صدورها يتيح لنا هذا كله فرصة ثمينة لم تنكز في كل ما كتب عن نجيب حتى اليوم، على غزائره لتابعة مكونات رؤية الكاتب الكبير، وهي تتخلق، ثم تتجسد في أصوات وشخص، وملاحظة الثابت منها والمتغير. وكنموذج لطريقة عمل عبد المحسن في تحليل أعمال نجيب محفوظ، فإنه يرفض الرأي السائد حول «السراب» والقائل بأن كاتبها أراد أن يصور شخصية لا يكشف تحليلها عن دلالة اجتماعية، انه يرفض ذلك الرأي، ثم يروح يجمع التفاصيل، وينسجها، ويستنتج دلالاتها دون تعسف حتى يستطيع أن يقيم دعائم حكمه: «إن وضع هذه الدلالات موضع التأمل يدفعنا إلى النظر إلى رواية «السراب» لا باعتبارها تقدم لنا تحليل شخصية على ضوء عقدة أوديب في علم النفس الفروي فحسب، ولكنها تتخذ من هذه الشخصية رمزاً على تفسخ طبقة وانحلالها، ويبدو هذا التصور أقرب إلى تصور المؤلف ككل. كما تدخل الرواية على هذا الضوء بصورة طبيعية في سياق التخطيط الروائي الذي يقول المؤلف أنه أعده لرواياته حتى «الثلاثية» ومابدها، وأن ثورة سنة ١٩٥٢ هي السبب المباشر في عدوله عن استكمال التخطيط ليبدأ أخرى من «أولاد حارتنا»

في «الرؤية والأداة» قدم عبد المحسن بدر عملاً أساسياً مثل عمله في «تطور الرواية العربية»، أساسى بمعنى أنه لا يمكن التصدى لدراسة نجيب محفوظ دون مراجعته، وأثنى ما فيه «جنور الرؤية»، ومتابعة المكونات الثابتة والمتغيرة فيها، بصبر ودأب ومثابرة وعناية بالتفاصيل (حتى الأسماء التي يطلقها نجيب على أبطال قصصه ورواياته لاتقلت من شباه الكاتب المحكمة!).

ولئن كان «الروائي والارض ثمرة انتمائه للمقربة، وعشقه لفن الرواية معاً، فان «حول الأديب والواقع» ١٩٧١، يشي ببعض ملامح وجهة العري: ثلاث دراسات تطبيقية، وتفصيلية، عن

فدري طوقان ونزار قباني ومطاع صفدي، في ظني أنه نشرها لتأكيد هذه الملامح من ناحية، ولا عادة تفحص واختبار فكرته الرئيسة حول علاقة الأديب بالواقع من ناحية ثانية. وقد يحسن أن نثبت هنا رؤيته الأخيرة لهذه العلاقة، حسب صياغتها في تقديم عمله الأخير «الرؤية والأداة»

إذا كنا نرى أن الادب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه، وأن الأديب بعمله الأدبي يعيد تشكيل الواقع، ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية، وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع، كما تتضمن تخيله للصورة التي ينبغي أن تسود هذه العلاقات في المستقبل، وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقاً وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع وتقهر إنسانية الإنسان، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يحقق للإنسان إنسانيته.

إذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة، فإن دور أدوات التعبير يصبح محدداً وحتمياً على ضوء تصورنا لطبيعة الأدب وغايته، ويصبح حكمنا عليها مستمداً من حسن اختيار الأديب لها، وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته وصفحات العمل كله محاولة لوضع هذه الأفكار الصحية والصحيحة موضع التطبيق.

قلت إن رحيل عبد المحسن بدر فاجعة موجهة. وهي كذلك مرتين: مرة لأننا سنبقى بحاجة لمثل مواقفه الجسورة، التي تزدان بالقناعة والكبرياء، زمن التردى، وغلبة «الأكاديميين الأوغاد»، ومرة لمشروعه النقدي الذي تركه مفتوحاً صوب المستقبل.

في السطور الأخيرة من «الرؤية والأداة» يرجو كاتب البحث أن تعطيه الحياة لاستكمال حلقات الرحلة الشاقة والطويلة والرائعة..

لكنها لم تقبله، ورحل عبد المحسن تاركاً لدعة ألم ودهشة افتقاد عند عارفه، ومقدرى مواقفه وعمله.

الوالد / الوطن / القيمة

خالد عبد المحسن طه بدر

■ لا أعتقد ان كتابة هذه الكلمات أمر هين بالنسبة لى لعدة اعتبارات:
الأول: أن الدكتور عبد المحسن طه بدر لم يكن بالنسبة لى والدا فقط، بل كان معلمى الأول ورمزا وتحسيدا لمجموعة من القيم النبيلة مازلت وساظل منتميا لها.
الثانى: اننى اسمى فى هذا المقام الى صياغة تعبيرات يفترض انها تكشف عن انفعال كبير يحتوينى ومازال مستمرا فى اختوائى الى الحد الذى لا أستطيع معه بسهولة ان افصل نفسى عنه كذات موضوعية فاعلة يمكن لها ان تتامل هذا الانفعال وتتعامل معرفيا بشكل جيد
الثالث: المفروض اننى اتكلم هنا بصفتى ممثلا للأسرة الصغيرة التى يعد عبد المحسن طه بدر راعيتها، ولكننى حتى يطعن قلبى لم أكن قادرا على الاكتفاء بذلك خاصة واننى اعلم جيدا ان مفهوم الاسرة يمتد فى وجدان هذا الرجل ليشمل ايضا اصدقاءه وتلامذته السائرين على الدرب وكل المؤمنين قولا وفعلما بالقضايا المصيرية لهذه الامة والذين ينتشرون فى الارض العربية من المحيط وحتى الخليج.
فكرة محورية من افكاره الثرية المتعددة هى التى اتخذتها نقطة انطلاق نحو تيسير الامر نسبيا، وهى العلاقة بين العام والخاص فى حياة هذا الرجل العظيم الفكرية والعملية.
يؤمن عبد المحسن بدر بأن ادراك وممارسة أى فعل بشكل ايجابى ينطوى دائما على تحقيق التوازن بين العام والخاص، فالتركيز على الخاص يكشف عن شعور المرء بذات متضخمة يتمركز فى النهاية حولها، والتعامل مع العام فقط يهدر هذا الثراء الذى يمدنا به رصد الخاص ومعايشته.
علاقته بأسرته الصغيرة تعبير رائع عن ذلك. استطاعت ممارساته اقناعنا بهذه الرؤية بشكل جعلنا أكثر قوة فى تدعيم هذا الامر لديه مع كل خطوة يخطوها هذا الزمان الى الامام او الى الوراء لم أعد اعرف حقيقة.

المهم ان المبدأ الثابت والاصيل الذي كان يجمعنا هو انه لامجال لتحقيق مصالح شخصية اذا كانت تتعارض مع أو تمس الصالح العام بمعنييه الانساني والقومي، ولا ينفي هذا متابعتة الدقيقة لهومونا الصغيرة يخوف كنا نخاف منه عليه احيانا، كان يخشى دائما من أن تجرفنا ظروف الحياة بعيدا عن المسار الصحيح، فالهم الخاص لا يجب ان يتفصل ادراكه والتعامل معه عن الهم العام. لا انسى ذات مرة تعبيره عن حيرة كانت تدور في داخله بين رغبة في تأمين مستقبل هذه الاسرة ماديا والتمسك بدوره القيادي في بلده كعالم وطني متفتح وكواجهه لكثير من المواقف الصعبة حاميا لأشياء كثيرة من انهيار حتمي، وقفنا معه وقتها وقفة رجل واحد، انا وامى واخى، مفسحين عن اننا لن نكون اقل منه وفاء واعزازا وتقديرا لرسالته النبيلة، مازلت حتى الآن اذكر اتساع الابتسامة التى واجهنا بها هذا الوجه الذى كانت ملامحه تميل الى الصرامة فى معظم الاحيان.

اعتقد انه كان يدرك بنفاذ هذا الصراع فى نفوس البشر بين الانانية والايتار بمفهومه العربى والذي يدفع الانسان كثيرا الى ترجيح كفة الجانب الذاتى، ولكن مشروعه القومى الكبير وسعيه الى ان يثق المظلومون فى هذه الامه وقفة واحدة أمام الطفغان، ويعد نظره فى استيعاب كون هذه الفردية ستعود بالضرر على الناس حتى فيما يتعلق بالمجاز مشروعاتهم الخاصة الصغيرة، كل هذه الاشياء كانت تدفعه الى استفزاز هذا الجانب الضعيف فى نفوسنا استفزازا شديدا القسوة، وبالرغم من ان البعض كان ينفر من ذلك احيانا، فان الرسالة على المستوى الوجداني كانت محملة بصلى واخلاص يعكسان انتماء عميقا للقضية وعلى المستوى السلوكى كان الاتساق موحيا بصلابة والمكاشفة تعبر عن وعى ووضوح للرؤية، وعلى المستوى السلوكى كان الاتساق موحيا بصلابة لانهتم، مما يترتب عليه ان تترك هذه الرسالة اثرا عميقا لا يمكن ان يزول من أى انسان تعامل معه وعرفه معرفة حقيقية، ومع ذلك فصرامته الشديدة كانت تخفى وراءها انفعالات فياضة ومشاعر رقيقة كان يخشى التعبير عنها خوفا من ان تكون مقدمات لضعف يقلل من فاعليته فى مواصلة رسالته العامة.

كانت لحظات مرضه التى عايشناها لحظة بلحظة تكشف عن تلك الخصال الثلاث، الرعى والانتماء والصلابة، كان يقاوم المرض بشراسة حتى يظل واعيا حتى النهاية بكل ما يدور حوله وقادرا على متابعتة، وإيمانه بان الطبيب المصرى الذى كان يعالجه يبذل اقصى طاقة لديه يكشف عن انتمائه وكتمائه العنيف لا امه مثال على صلابته، ورغم ذلك كان منعزلا عنا بعض الشئ انعزالا يتم بغضب صامت، وكأنه كان يخرج فى هذه اللحظات بين شعورين متناقضين ظاهريا ويعبران عن رسالة فحوها خوفا على هذا العالم لا يعلن اتقبل فكرة الابتعاد عنكم وخوفا من هذا العالم يجعلنى افضل الرحيل.

خلاصه رسالته الى كل الراغبين فى السير على نهجه سواء فى حياتهم العلمية والفكرية بشكل خاص، أو فى ممارسة الحياة بشأن عام هى وجود محورين ينتظم من خلالهما التعامل مع الواقع.

الاول: الرؤية والثانى الأداة

الرؤية: ادراك واع عميق لا يتفصل فيه العام عن الخاص والفرد عن المجتمع، ادراك يغذيه الانتماء لقضية اكبر تتجاوز الهموم الذاتية ضيقة الافق وتعد دافعا اساسيا نحو رصد متكامل للتطور الاجتماعى ييسر تطوير وتنمية فاعليات تسمح للأفراد بانتاج واقع افضل اكثر استجابة لمشاكلهم ومتطلباتهم، والواقع هنا يمتد ليشمل واقع الامة العربية بأسرها.

والأداة: فكر منظم ومستنير ومنهج جدلي معدد المعالم وسمات شخصية سبق ذكرها يتيح كل ذلك مواصلة الاتجاه رغم كل العقبات والتوترات نحو أهداف، السير في تحقيقها مقدمة ضرورية لتحقيق الهدف القومى وهو توحيد صفوف هذه الأمة ضد قوى الاستبداد بكافة أشكالها وصورها.

ولعل عناوين كتبه المنشورة والتي تعد جزءا من مشروع علمى طموح لم يتمكن من استكمالها مؤشر كاف على مانقول وهى: تطور الرواية العربية الحديثة، حول الأديب والواقع، الروائى والأرض، الرؤية والإدارة فى أدب نجيب محفوظ.

اختتم حديثى بأن أوجه رسالتين، أحدهما إلى نفسى، والآخرى إلى كل من أحبوا هذا الرجل وكل من حاولوا أن يحبه ولكنهم عجزوا عن تحمل مسئوليات هذا الحب فاکتفوا باحترامهم العميق له

الرسالة الأولى: أحمل على كتفى مسئولية هذا العمر الحافل، ولهذا فاننى أتمنى ذات يوم أن أكون جديرا بانتمايى العميق إلى هذا التاريخ.

والرسالة الثانية: سيظل هذا الألب والمعلم والضمير حيا فى نفوسنا مهما كانت درجة اقترابنا أو ابتعادنا عن المعانى التى بذل جهدا كبيرا لقرسها فى داخلنا.



جريدة كل الوطنيين

يصدرها
حزب
التجمع
الوطنى
التقدمى
الوحدوى

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير
لطفى واكد

اقرأ صباح
كل أربعاء

■ حتى بلوك (١) ميزَ فى ماياكوفسكى «موهبة ضخمة». ويمكن القول دون مبالغة أن ماياكوفسكى كان يملك شرارة العبقرية. لكن موهبة لم تكن موهبة منسجمة. فمن أين كان يمكن للانسجام الفنى أن يأتى فى عقود الكارثة هذه، عبر الهوة غير المردومة بين عصرين؟ وفى عمل ماياكوفسكى، تنتصب الدرى جنباً إلى جنب المنحدرات السحيقة. ومسحات العبقرية تفسدها مقطوعات شعرية تافهة، بل وابتذال زاعق.

ليس صحيحاً أن ماياكوفسكى كان ثورياً أولاً ثم شاعراً بعد ذلك، مع أنه كان يتمنى مخلصاً لو أن الأمر كان كذلك. فالواقع أن ماياكوفسكى كان أولاً شاعراً، فناناً رفضَ العالم القديم دون أن يقطع صلته به. وهو لم يسع إلى أن يجد سنداً لنفسه فى الثورة إلا بعد الثورة، وقد نجح فى ذلك بدرجة هامة، إلا أنه لم يمتزج بها كلياً، لأنه لم يأت إليها خلال سنى تكوينه الداخلى، فى شبابه.

- لو تأملنا المسألة ضمن ابعادها الأوسع، فسوف نكتشف أن ماياكوفسكى لم يكن مجرد «مغنى»، بل كان أيضاً ضحية، عصر التحول الذى بينما كان يخلق عناصر الثقافة الجديدة بقوة لا مثيل لها، كان مع ذلك يفعل ذلك بشكل ابطأ وأكثر تناقضاً بكثير كما هو ضرورى بالنسبة للتطور المنسجم لشاعر «فرد» أو «جيل» من الشعراء المخلصين للثورة. وقد انبثق غياب الانسجام الداخلى من هذا المصدر عينه وعبر عن نفسه فى أسلوب الشاعر فى غياب الانضباط اللفظى الكافى وفى غياب الخيال المروى فيه. فهناك حمم ساخنة من المشاعر الشائرة جنباً إلى جنب موقف مهتز غير مناسب تجاه العصر والطبقة، أو سخرية سافرة لامتياز لها يبدو أن الشاعر ينصبها متراساً ضد ايلاء العالم الخارجى له.

وأحياناً ما يبدو ذلك زائفاً، ليس فقط من الناحية الفنية، بل ومن الناحية السيكلوجية أيضاً. ولكن تحلاً، فالرسائل المكتوبة قبل الانتحار مباشرة تتميز هى نفسها بالنغمة ذاتها. ذلك هو معنى

عبارة «قضى الأمر التى يلخص بها الشاعر نفسه. ويمكننا قول مايلى: إن ما كان فى الشاعر الرومانسى المتأخر هاينريش هافيه غنائية وسخرية (سخرية من الغنائية وإن كانت فى الوقت نفسه دفاعاً عنها) ، «المستقبلى» المتأخر فلاديمير ماياكوفسكى خليط من المشاعر الشائنة والابتذال (ابتذال ضد المشاعر الشائنة وإن كان حماية لها أيضاً) .

يسارع الهلاخ الرسمى عن الانتحار إلى الاعلان، بلغة البروتوكول القضائى المحرر فى «السكرتارية» بأن انتحار ماياكوفسكى «لا علاقة له بالنشاط العام والأدبى للشاعر» . أى أن موت ماياكوفسكى الإرادى لا علاقة له بحياته أو أن حياته لا علاقة لها بعمله الشورى - الشعرى . وبكلمة واحدة، فإن هذا يحول موته إلى مقامرة مستخرجة من أضاير الشرطة. هذا غير صحيح، غير ضرورى وغيبى. يقول ماياكوفسكى فى قصائده المكتوبة قبل الانتحار عن حياته الشخصية الحميمة: «لقد تحطمت السفينة على صخرة الحياة اليومية» .

وهذا يعنى أن «النشاط العام والأدبى كف عن الارتفاع به فوق الحياة الضحلة للحياة اليومية» بدرجة كافية لتنازله من الصدمات الشخصية غير المحتملة. فكيف يمكنهم القول «لا علاقة له بـ» !

تستند الايدولوجية الرسمية الحالية عن الثقافة البروليتارية - نحن نرى الشئ - نفسه فى المجال الفنى كما فى المجال الاقتصادى - على انعدام كلى لفهم الايقاعات والفترات الزمنية الضرورية للنضج الثقافى. إن النضال من أجل «الثقافة البروليتارية» .

- وهو شئ شبيه ب «التجميع الكامل» لكافة مكتسبات البشرية فى غضون خطة خمسية واحدة - كان يتميز فى بداية ثورة أكتوبر بطابع نزعة مثالية طوباوية، وعلى هذا الأساس بالتحديد رفضه لينين وكانت هذه السطور. أمّا فى السنوات الأخيرة، فقد أصبح مجرد نظام للسلط البيروقراطى على الفنى وطريقة لافقاره. إن فاشلى الأدب البيروقراطى من أمثال سيرافيموفيتش وجلاذكوف وآخرين، قد جرى اعتبارهم أساتذة كلاسيكيين لهذا الأدب البروليتارى المزعوم. وجرى تعميم تافهين سطحيين مثل أنسير باخ بيلينسكات للأدب «البروليتارى» (١) (٢). أمّا القيادة العليا فى مجال الكتابة الإبداعية فهى موضوعة بين يدى مولوتوف، وهو نفى حى لكل ماهو إبداعى فى الطبيعة البشرية. والمساعد الرئيسى لمولوتوف - إذا انتقلنا من السوء إلى الأسوأ - ليس أحداً آخر غير جوزيف، وهو بارع فى مختلف المجالات ماعدا الفنى. وهذا الاختيار للقيادات يتماشى تماماً مع الانحطاط البيروقراطى فى المجالات الرسمية للشورة. لقد رفع مولوتوف وجوزيف فوق الأدب شيكناً جماعياً، احتراف أدب داعر من جانب «ثورى» متعلق ذليل. (٣) إن خيرة مثلى الشبيبة البروليتارية الذين كانوا مدعويين إلى تجميع العناصر الأساسية لأدب وثقافة جديدين قد جرى وضعهم تحت قيادة إناس يحولون أفلاسهم الثقافى الخاص إلى مقياس لجمع الأشياء. بلى لقد كان ماياكوفسكى أكثر شجاعة وأكثر بطولة من أى أحد آخر من الجيل الأخير للأدب الروسى القديم. ومع ذلك فقد عجز عن كسب قبول ذلك الأدب وسعى إلى بناء أوأصر مع الثورة.

وهو قد حقق هذه الأواصر، بلى بشكل أكمل مما فعله أى أحد آخر. لكن انقساماً داخلياً عميقاً ظل يلازمه. فإلى التناقضات العامة للشورة - الصعبة دائماً بالنسبة للنفس، الساعى إلى الأشكال الكاملة - أضيف انحدار السنوات العقليلة الماضية الذى أشرف عليه الخائبون. ورغم أن ماياكوفسكى كان مستعداً لخدمة «العصر» فى عمل الحياة اليومية الملل، إلا أنه لم يكن بوسعهم ألا يشتمن من البيروقراطية الثورية المزعومة، وذلك رغم أنه لم يكن قادراً على فهمها من

الناحية النظرية ولذا لم يكن بوسعه اكتشاف الميبل إلى قهرها. إن الشاعر يتحدث عن نفسه صادقاً بوصفه «ذلك الذى لا يمكن تحويله إلى مأجور. وقد عارض غاضباً لوقت طويل دخول مجموعة أفيريخ الادارية لما يسمى بالأدب البروليتارى. وبعثت من هذا محاولاته المتكررة لأن يخلق، تحت رايه «الجهة اليسارية»، جماعة من المحاربين المتحمسين من أجل الاثورة البروليتارية يخدمونها بدافع من التأزر لامن الخوف، لكن «الجهة اليسارية» كانت عاجزة بالطبع عن فرض ايقاعاتها على «ال ١٥٠ مليوناً». فجدليات جزر ومد الثورة اعظم وأخطر شأنًا بكثير فيما يتصل بذلك. فى يناير من هذا العام، اقترف ماياكوفسكى، وقد هزم منطق الوضع، عنفاً ضد نفسه ودخل أخيراً «رابطة الكتاب البروليتاريين لعموم الاتحاد». كان ذلك قبل انتحاره بشهرين أو بثلاثة أشهر. لكن ذلك لم يصف شيئاً ومن المرجح أنه قد حط من شأن شىء. وعندما صفى الشاعر حساباته مع تناقضات «الحياة اليومية»، الخاصة والعامة على حد سواء مرسلاً سفينته إلى القاع، أعلن الأدب الليبروقراطى، أولئك المأجورون، أن ذلك شىء «غير معقول، وغير مفهوم»، مبيتين ليس فقط أن الشاعر العظيم ماياكوفسكى قد ظل «غير مفهوم» بالنسبة لهم، بل وأيضاً أن تناقضات العصر «غير مفهومة» بالنسبة لهم.

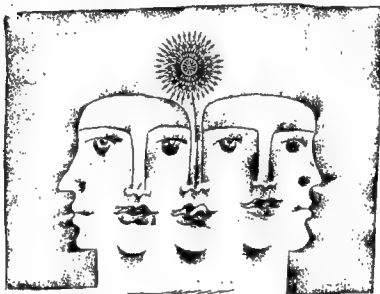
إن رابطة الكتاب البروليتاريين الالزامية، الرسمية، المجدبة من الناحية الايدلوجية، قد أقيمت فوق مذاهب أولية ضد التجمعات الأدبية الحيوية والثورية حقاً. ومن الواضح انها لم تقدم سنداً معنوياً، وإذا كان لا يصدر من هذا الركن رحيل شاعر روسياً السوفييتية الأعظم غير رد الهيروقراطية المرتبك - «لاعلاقة، لاصلة» - فإن هذا قليل جداً، قليل جداً جداً، لبناء ثقافة جديدة «فى أقصر وقت ممكن».

لم يكن ماياكوفسكى ولم يكن بوسعه أن يكون سلفاً مباشراً لـ «الأدب البروليتارى» وذلك للسبب نفسه الخاص باستحالة بناء الاشتراكية فى بلد واحد. لكنه فى مبارك العهد الانتقالي كان مناضل كلمة بالغ الشجاعة وأصبح بشيراً أكيداً لأدب المجتمع الجديد.

الهوامش:

- (١) اليكسندر بلوك (١٨٨٠-١٩٢١)، شاعر رمزى روسى.
- (٢) اليكسندر سيرافيوموفيتس وفيودور جلاذكوف (١٨٨٣-١٩٥٨)، كاتبان فى روائيان روسيان. فيساريون بيلينسكى (١٨١١-١٨٤٨)، ناقد أدبى روسى.
- (٣) سيرجى مالاشكين، أديب روسى إباحى.

الحياة الثقافية



رسالة الغرب: كمال الزمزي
رسالة أسوان: حلمي سالم
رسالة الأسماعيلية: الك.و.
جيش التوشيح: إبراهيم داود
مصر في عيون الحرافيش: شريف لتحى

الملتقى الرابع للسينما الأفريقية

كمال رمزي

ملتقى «غريبكة» هو الخامس في سلسلة الملتقيات أو المهرجانات التي تقام في البلدان الأفريقية والعربية، وهي «قرطاج» بتونس، ودمشق «بسوريا»، و«القاهرة» بمصر، و«أوغادوجو» ببوركينا فاسو.

وبينما استطاعت الملتقيات أو المهرجانات الأربعة أن تحدد هويتها، فإن «غريبكة» لا يزال يبحث عن شخصية تميزه، ذلك أنه باصراره على أن يكون «أفريقيا خالصة»، هذا فاقد لعنصر أساسي لا يمكن لأي لقاء أو مهرجان أن يكتمل في غيابها.. وهو العنصر «البري».

الجنانخان اللذان ينطلق بهما مهرجان قرطاج هما الأفلام الأفريقية والأفلام العربية، ويدور مهرجان دمشق في دائرتي السينما الأسبورية والسينما العربية.. وبالرغم من أن مهرجان القاهرة يحاول أن يكون عالميا إلا أنه يقسم مكانا مرموقا وواحيا للأفلام العربية.. وبحكم اللغة، والثقافة، والموقع، والتاريخ، إنصب اهتمام مهرجان أوغادوجو على السينما الأفريقية فقط.

إذن فملتقى «غريبكة» المغربي، بإهماله للسينما

ما أحرر القضايا التي يثيرها الملتقى الرابع للسينما الأفريقية بالمغرب، والمنعقد في مدينة «غريبكة» في الفترة من ١٧ إلى ٢٤ مارس ١٩٩٠. قضايا تتجاوز، في عمقها وشمولها، حدود السينما، لتتلامس وتتشابك مع قضايا فكرية، ثقافية، مطروحة بالحاح، الآن، على الساحة المغربية. ومنذ الرحلة الأولى، تبرز المرأة في طرح الأسئلة كملحاح أيجابي يميز الثقافة المغربية الراحنة، وهي الدليل على حيوية الفكر الذي يرفض الصيغ الجاهزة، والموروثات، والشعارات، ويحاول، بذأب، الأجابة على أسئلة جوهريّة من نوع: من نحن، وماهي إنتمائاتنا، ومن ممنا، وإلى أين سنذهب، وكيف؟

ومهما كان شغل بعض الأجرية وغلغلها، فإنّه لا يجب أن تزعجنا، خاصة وأن أجربة أخرى، تعقبهم تماما ماضى المغرب، وتستوعب دروس التاريخ، وترنوا بصورها في الاتجاه الصحيح، نحو المستقبل.

وفي هذا الملتقى، يرقعه بين الملتقيات الأفريقية والعربية، وإهتماماته، وتوجهه، حمادة.. تجسد الأجرية، على نحو ملموس وواضح.. الصحيح منها، والخطأ.

العربية المنتجة خارج إفريقيا، يصبح أقرب إلى «أوغادوجو» منه إلى «قرطاج» أو «دمشق»، فضلا عن أنه يدور في فلك البلدان التي كانت مستعمرة من قبل فرنسا.. فالأفلام المشاركة في المسابقة الرسمية هي: «زأن بوكو» و«يابا» من بوركينافاسو، «ورقصة الشبار» و«بوكا» من كوت ديفوار، «وفالانتر» و«سين زان» من مالي، و«مالي» و«واتا» من النيجر.. أما الأفلام العربية، القاصرة على الدول الراقعة في قارة إفريقيا فهي: «وردة الرمال» من الجزائر، و«الأراجوز» و«قلب الليل» من مصر، و«بابس من المغرب»، و«قلب رجال» و«صفائح من ذهب» من تونس.

ولعلك تلاحظ أن كل هذه الدول- فيما عدا مصر- تهيمن عليها النزعة «الفرانكفونية» بدرجات متفاوتة، وبالتالي فليست مصادفة أن تكاد اللغة الفرنسية أن تكون السائدة في الملتقى، فالأفلام إما ناطقة أو مترجمة إلى الفرنسية. ونشر الملتقى أيضا مكتوبة باللغة الفرنسية، حتى أنها غير مصحوبة بترجمة عربية!

تنبه، على الجانب الآخر، قطاع لا يستهان به من المثقفين والنقاد، إلى خطورة «الفرانكفونية» على الملتقى، ففي اليوم التالي للافتتاح، كتب الناقد محمد مجيب في جريدة «العلم» المغربية يقول: «أن ملغى غريبكة أخشى له أن يرقى في أحضان الفرانكفونية، وهذه آفة باتت تكتسح كل فضائنا الثقافي ويلزم أن نحارب كما حوربت آفة الجهاد.. وبعد أيام كتب قصي درويش في جريدة الشرق الأوسط اللندنية، تعليقا على المسألة «الفرانكفونية» جاء فيه «وكان بإمكان اللغة الفرنسية أن تكون صلة وصل وأداة معرفة مع الثقافة العربية ومع اللغة العربية وليست أداة قطع. ولكن الدوائر الفرانكوفونية الفرنسية، والمحلية لم ترق إلى هذا المستوى من الرؤية، وإذا أصبح المرء مضطرا إلى الاختيار بين العربية والفرنسية فإنه لا مجال للتردد في تأكيد الانتماء والهوية الثقافية القومية».

وبعيدا عن مقالات الجرائد، ومن قلب الندوات النشطة، والمحلية لم ترق إلى هذا المستوى من الرؤية وإذا أصبح المرء مضطرا إلى الاختيار بين العربية والفرنسية التي تعبر عن حركة ثقافية يقطه، قال أكثر من واحد: لا يمكن أن تكون الأفريقية بديلا

للعربية، ولا يعقل أن ترتفع كل هذه الأعلام دون أن يكون من بينها علم فلسطين، فضلا عن أعلام بقية الدول العربية، الراقعة في آسيا.. ولا يمكن أن تقوم «الجغرافيا» بالحجر على التاريخ، وإذا كنا نعيش في إفريقيا فإن ماضينا، ومصيرنا، يرتبط بكل العرب. من جهة أخرى، أنطلق مجددا بتعبير «السينما المغاربية».. وهو مصطلح فضفاض يكاد يخلو من المعنى، يقيم حدودا فاصلة، وهمية، بين السينما العربية فيقسمها إلى مغاربية ومشرقية وقد دشّن هذا المصطلح الأستاذ الكبير طاهر الشريعة، في تربة من تراتب الحساس المنفذ لزعات التجديد والحداثة، المتوقفة في العديد من الأفلام المنتجة في تونس والجزائر والمغرب، من خلال بحث القاء في الندوة التي عقدت في إطار مهرجان دمشق السينمائي عام ١٩٨٧.

وفي تعميم مغل، وانطلاقا من تفرقة طاهر الشريعة، وصف بعض النقاد «السينما المشاركة» أو الأفلام المصرية والسورية والبنانية والعراقية- إجمالا- بأنها تعتمد على الحكاية، والشخصيات التي يمثلها نجوم، والحوار، بينما «السينما المغاربية» - غالبا- تهتم بالصورة، والتكوين، والمؤثرات الضوئية واللونية والصوتية.

وهذه التفرقة التي قد تبدو مبهمة، لا تصمد للمناقشة إذا أنعشنا ذاكرتنا بأفلام محمد ملص وأسامة محمد- من سوريا- وغيري بشارة وراقت الميهي وداود عبد السيد، ناهيك عن يوسف شاهين- من مصر والتي تنطبق عليها ذات الملاحظات التي قيل أنها تميز «السينما المغاربية».. أضف إلى هذا أن عناصر الحكاية والنجوم والحوار تتوارى في العديد من أفلام عبد الرحمن النازي- من المغرب- وعبد اللطيف بن عمار وعمر خليفة- من تونس- وأحمد راشدي ومحمد سليم رياض وسيد علي مازيف- من الجزائر- على سبيل المثال لا الحصر.

إن «تفحة الحداثة» تجمع بين مخرجي الأقطار العربية بوشائع من الصعب فصلها عن بعضها بعضا، والمسافة التي تفصل بين مخرجي السينما المصرية الجديدة عن الأفلام المصرية الاستهلاكية لا تقل اتساعا عن المسافة التي تباعد بين المخرجين- خارج مصر- عن الأفلام المصرية التجارية من جهة والأفلام التي تنسج على منوالها في الأقطار العربية من جهة

الدين المذنب، وأحمد حسين مؤسس الأرشيف السينمائي بالجزائر، وسليمان رمضان من جنوب أفريقيا، والمخرج تيمتى بيسوى من ساحل العاج، والموزع الإيطالي رانكاتي فورانو، والمثالة المغربية، الفنانة التشكيلية، إكرام كاجاج.

استبعد المتابعون للملتقى، ولأسباب صحيحة، أن تقرر الأفلام التالية: «وردة الرمال» للجزائري شيد بن حاج، الذى يتابع، بإيقاع بطيء، الحياة الهرمية الصعبة، لشباب فقد ذراعيه، ويميش وحيدا، فى قلب صحراء موحشة، بعد ماتت شقيقته، ويحاول، بكل إرادته أن يبقى زهرته التى يروىها ويرعاها، حية وسط الرمال.. فيلم قاتم، موجه للقلب، ثقیل على النفس.. أما «قلب رجال» للثونس فيتورى بلمبييه، فيترنح تحت وطأ «الشكيلة» حيث الأسراف فى تصوير لقطات جامحة الخيال، ولا يربطها رابط، ويصغرية تتبين أن ثمة امرأة ترفض الزواج بعد أن اختلى زوجها فى ظروف غامضة، ويعصف بها، سواء فى الواقع أو الأحلام، نزع عجيب من «الهرس الجنس»، يخرق الفيلم بطوفان من الرموز والأحاجي.

وتبدو بدائية اللغة السينمائية واضحة فى أفلام «رقصة الغبار» لهنرى دى بارك و«بركا» لمايالا، من ساحل العاج، و«فالانو» لماريسيس و«سينزان» لمر سيسكوكو، من مالى، حيث حركة الكاميرا خاملة، والاعتماد يكاد يكون كاملا على الحوار، والأداء التمثيلى يشويه التكليف.

وقبل عرض فيلم «زان بوكو» لجاستون فابوريه-بوركينافاسور- كانت قد سبقته شهرته الواسعة كعمل سينمائي جميل، حظى بتقدير رفيع فى العديد من المهرجانات.. وزان بوكو هو اسم قرية صغيرة تقع بجوار المدينة الكبيرة التى تزحف بها نهبائها التى يسكنها ذوو «السيقات البهيماء» من موطنى الحكومة وورثة النظام الاستعماري وتلاشى مساكن الفقراء الذين يهاجرون بعيدا.. لكن أحد القرويين يرفض تماما ترك أرضه، وتقدم مخازعات بينه وبين جاره الذى يريد توسيع قبيلته ليحفر فى حديثها حماما للسباحة.. ويتبنى مذبح تليفزيونى مشاغف قضية القروى.. وبينما يتحدث «على الهواء» عن ضياع «زان باكو»، تأتى الأوامر بفتح البث المباشر ليمتتهى الفيلم مصبرا عن خسارة القروى لقضيته

أخرى.. لذلك فإن اعتبار «السينما المشاركة» مجرد فط واحد، يعد أمرا مجحفا تماما، والحديث عن سينما مغاربية «مصمته هو وهم من الأوهام، فالواقع المادى يقول بأن ثمة سينما عربية واحدة، تنتج فى مصر، وفى سوريا، وفى تونس، وفى الجزائر، وتنوع وتتعدد اتجاهاتها، فكريا وفنيا، داخل كل قطر.. والحديث عن «سينما مغاربية» يعنى - بحسن نية- أنها سينما توضع فى مقابل، وعلى التقهض، من السينما المشاركة..! وهو ما يؤدى بالضرورة الى إغتراف تباعد أو عدا، لأساس له، بين المشرق والمغرب.. ووسط هذه المناقشة الحساسة، ذكر المخرج التونسى فوزى بوزيد، القاتر بالجائزة الاولى للملتقى عن فيلمه صفائح من ذهب، رأيا صائبا جاء فيه: أن الدفاع عن السينما الجديدة، والتقدمة، فى مصر، يعنى الدفاع عن كافة الاتجاهات الشابة، المتحررة، فى السينما العربية كلها.

وبعيدا عن الندوات، والأفكار المجردة، كان للجمهور المغربى موقف يحسم مجمل القضايا التى أثيرت خلال الملتقى، فى برنامج تكريم فحبيب محفوظ، الذى نظمته نور الدين الصايل، الأب الروضى للسينمائي فى المغرب، وعرض فيه ١٢ فيلما عن أعمال الروائى الكبير، أزدحم الجمهور، واحتل، وصلى طويلا، لأفلام «درب المهاجبل» لتوفيق صالح، و«اللعن والكلايب» لكمال الشيخ، والقاهرة ٣٠ «تصلاح أبو سيف» و«الجموع» لعلى بدر خان وضمير مصر لهاشم النحاس، وكانه بهذا يرفض «القرانكوفونية» من ناحية، ويرفض التفرقة بين مغاربية ومشارقية من ناحية أخرى.

نتيجة المسابقة:

أثارت نتيجة المسابقة لقطا شديدا قبل وبعد إعلائتها.. ونظرا لمحدودية عدد الأفلام المشاركة فى المسابقة (١٣ فيلما)، وتواضع مستواها، فكريا وفنيا- وهى فى هذا تعكس أوضاع السينما الأفريقية المعقدة- فقد كان من السهل أن يتوقع الجميع أسما، وترتيب الأفلام الثلاثة أو الأربعة التى ستقرر بجوائز الملتقى.. وهى جوائز مالية الى جانب كونها معنوية.

وتكونت لجنة التحكيم من المخرج المعروف توفيق صالح رئيسا، وعضوية الكاتب المسرحى التونسى عز

الناحية الموضوعية البحث أى بمقاييس فن السينما جذيرة بإحدى جوائز المهرجان الى جانب جائزة خاصة من لجنة التحكيم وشهادات تقدير لمشلى الأراجوز بصفة خاصة عمر الشريف وميرفت أمين وهشام صالح سلمى».

ويعيدنا عن ردود الأفعال.. فلنتنظر الى الافلام الفائزة.

«صفائح من ذهب» ، الذى أرى أنه حصل - عن جذارة على الجائزة الذهبية، يقدم ، بأسلوب شاعرى خاص ومتوهج، مرثية وحشية لآحد فربان الماضى.. كهل خرج الى الشارع فى شرخ الشباب، مع كوكبة من أصدقاء، يحاول، عن طريق المنشورات، أن يبشر بمجتمع أكثر عدلا، ولكنه، معهم ، يزوج به فى غياهب معتقل، ويتعرض الى تدمير جسدى وروحى، ولايسرى النور إلا بعد أكثر من عشر سنوات.. يخرج الى الحياة فلا يستطيع أن يتوأم مع بها، ومن، حوله.

«صفائح من ذهب»، فى الجانب الأكبر منه، يدور فى عقل بطل الفيلم، فالذكريات تتدفق داخل ذهنه مع كل خطوة يخطوها، صور من الماضى القريب والبعيد. إنه رايتته عندما كانا طفلين صغيرين. وها هما أمامنا، الآن، وقد أصبحا مغتربين عنه ، بعد أن قام شقيقه المترف دينيا بتربيتهما، فكاد، بتزمتيه وضيق أفقه، أن يفسدهما تماما.. والفيلم فى هذا إنما يعبر عن غلبة التوجهات المحافظة القوى استشرت فى المجتمع التونسى إثر تخريب قوى النور، والتقدم.. وفى مشاهد مخفولة، بالغة القوة، تشهد طرقا من تعذيب أصحاب الحلم بالعذالة.. ولا يلجأ نوري بوزيد الى التجسيد الفج للتعذيب، ولكنه، بلمحة سينمائية شديدة التأثير، يقدم أثر الأقدام الغامية على الأرض، موحيا بما لاقاه صاحب هذه الخطوات.

ويصل الفيلم المتعاسك، النابض بالحياة، الى مستوى رفيع، فى التصوير والمونتاج والأداء التمثيلى، فى مشهد «سلخانة الخيول» حيث المواجهة العاصقة بين بطل الفيلم وشقيقه، الطبيب البيطرى مجزى الخيول.. وبينما يضيق الشقيق الخناق على الفارس المنهك، ناعتا إياه بأشبح الأرصاف، ترصد الكاميرا نافورة الدم المتفجرة من حصان ثم طعنه أسفل عنقه، بين قدميه الأماميتين.. وضع سقوط

لكن عندما عرض الفيلم بدا غامضا ، مرتبكا، يعانى من ثغرات وقفزات غير مفهومة.. وعلم أن المخرج ، بلا تريت، أعاد مونتاجه ليصبح ساعة ونصف الساعة بدلا من إمتداده الى أكثر من ساعتين. وكانت النتيجة المروعة هى أن «زان بوكو» الذى تسمع وتقرأ عنه أفضل كثيرا من زان بوكو «والذى تراه.

ويستجماع هذه الأفلام، إنحصرت المنافسة المتوقعة فى الأعمال التالية «صفائح من ذهب» للمخرج التونسى نوري بوزيد، و«بابا» للبروكينا فاس أدريسا أودراجو، و«قلب الليل» لعاطف الطيب، والأرجواز» لهانى لاشين، ويادس للمغربى عبد الرحمن التازي.

وهذا الترتيب للأفلام، ليس من باب المصادفة، ولكنه أمر مقصود، ذلك أنه يعبر عن تقييم هذه الأعمال ، من وجهة نظرى، ووجهة نظر قطاع لا يستهان به من المثابرين والنقاد..

وأخيرا.. أعلنت نتيجة التحكيم حيث فاز بالجائزة الذهبية «صفائح من ذهب» ٥٠ ألف درهم، وبالفضية «يادس» ٣٠ ألف درهم، وبالبرونزية «بابا» ٢٠ ألف درهم... أى أن الفيلمين العربيين المتجيين فى مصر، خرجا من المولد بلا حصن، كما يقول المثل الشعبي، وبلا جائزة خاصة من لجنة التحكيم، وحتى بلا شهادة تقدير لعاطف الطيب أو هانى لاشين أو ميرفت أمين كان لحضورهم، طوال أيام الملتقى صدى طيبا، من خلال الندوات المثمرة، حول الفيلمين المذكورين.

وسرعان ما بدأت ردود الأفعال: رفض عاطف الطيب وغانى لاشين وميرفت أمين حضور الحفل الذى أعقب إعلان النتائج.. وصرح الناقد التونسى، مصطفى نقير، رئيس تحرير مجلة «الفن السابع» ، لإذاعة «طنجة»، أن «الأراجواز» كان يستحق الجائزة البرونزية على الأقل.. وإمتدت المناقشة بين الناقد قصى صالح الدرويش وتوفيق صالح لأكثر من ساعة حيث هاجم الدرويش «صفائح من ذهب»، واعتبر حصوله على الجائزة الذهبية من الأخطاء المروعة.. وكتب سمير فريد، فى جريدة الجمهورية القاهرية بتاريخ ١٥/٤/١٩٩٠ تعليقاً جاء فيه «ودون أدنى تعصب كانت الافلام المصرية المشتركة فى المسابقة من

بطل الفيلم وإرتطام رأسه بحجارة الحائط يتم الأسراع
بسلخ المزيد من الخيول المذبوحة.

«صفائح من ذهب»، الذي يعاني من متاعب
رقابية في تونس، يعد إضافة ثمينة لأفضل تيارات
السينما العربية.. لذلك فإنه كان يستحق - بحق -
أن يفوز بالجائزة الذهبية في مهرجان أو ملتقى
«غريكة»

أما «بادس»، الفائز بالجائزة الفضية، فالمسافة
جد واسعة بينه وبين «صفائح من ذهب»، بل ويبدو،
برغم بعض مزاياه، أقل من «ياها» الفائز بالجائزة
البرونزية.

«بادس».. اسم قرية مغربية صغيرة تطل على
المحيط الأطلسي، لا تزال في قبضة الاحتلال الإسباني
محاصرة بجبل ثقيل الوطأة، وعلى ريو تلي تقيع
كتيبة أسبانية، يضطر أحد جنودها الشباب إلى
الذهاب يوميا، داخل القرية، ليملا بعض الخزانات من
مياه البئر الوحيد الموجود بالمكان، ويضع الخزانات
على ظهر حمار ليعود به إلى كتبته العسكرية.

لكن أهل القرية، خاصة النساء، يعانون من
سقوط قيم متخلقة أكثر شراسة من الاحتلال، فإذا
كان الأسبان يهيمنون على المكان، فإن هذه القيم
تكبل الأرواح بأغلال قاتله.. ويحول القوم، الذي
كتبه نور الدين الصايل وأخرجه عبد الرحمن الغازي،
هذه القيم إلى علاقات بشر وصراعات وأحداث.

ومن بين سكان القرية تنهض شخصية المدرس
الهارب من «الدار البيضاء» بزواجه الجميلة، خوفا
من أن تخونها.. وهاهو يضعها تحت الرقابة المشددة
ولدى الوقت الذي يدفعها إلى التدخين، تضبطه
الكاميرا، مرارا، وهو يلتهم بنظراته الجائعة، جسد
إبنة الصياد المتفجرة بالشباب، والتي هربت والدتها
الأسبانية في زمن مضى، والتي يحقق قلبها بحبيب
الجندي الإسباني، والذي يحضر الماء يوميا إلى
كتبته.

ويحاول الصياد، شأنه شأن المدرس، أن يدفع
أبنائه إلى التدخين، لعل - بهذا التدخين - يضيف
ضوابط جديدة تساعد في السيطرة عليها... ومن
جهة أخرى يبرز موظف البريد الوغد، الذي يقيم
علاقة مع صاحبة المهوى الوحيد بالقرية، والذي يرغب
في زوجة المدرس وإبنة الصياد

وتتداخل العلاقات، وتتكشف أمر علاقة إبنة

الصياد بالجندي، ويتوجه رجال القرية إلى كتبة
الأسبان متهمين الجندي بتلوث بئر المياه التي يتناول
فيها يوميا.. ويستبدل الجندي الشاب بجندي عجوز
وتقرر المراتان: زوجة المدرس وإبنة الصياد الهرب من
القرية.

ويسهر الفيلم بمنطق صارم، واقعي، وهو وإن
كان متأثرا بشدة بفيلم «إبنة ريان» لدافيد لين، إلا
أنه، إستطاع بحلق وصهارة، أن يصيغه بصيغة
مغربية، ولكنه سرعان ما يخيب بالقرب من النهاية،
فيجد أن ينتج أهالي القرية في الامساك بالمرأتين
الهائيتين، يقاومنا الفيلم بإبنة الصياد وهي تتحدى
الجميع عن طريق انغماسها في رقصة أسبانية.. رد
فعل ومسلوك لا يخطر على بال أحد، وتتولى نساء
القرية وجم المرأتين بالطرب، في مشهد ضعيف،
مرتبك، متعسر، تعرف بعده أنها لقيا مصرعهما..
وهاهو المعلم، في النهاية، يتحرك في شوارع القرية
وقد مسه بعض الجنون.

«بادس» مشروع فيلم كبير، يقدم استجابة غير
مكتملة ضد أوضاع بقعة متسبية، تعبر على نوعا ما،
عن منطقة أكثر اتساعا.

أما «ياها» وسعاشها «ياجديتي» لادريسا
كيدراجو، فإنه من تلك الأعمال التي ترك بصغائرها،
وصدقها، أثرا عميقا في نفس المتفرج.. يتابع الفيلم
علاقة الحب الرقيقة التي تنشأ بين فتى وفتاة في
بداية سنوات المراهقة. وتصاب الفتاة بحرج في
قدمها سرعان ما يتقبح مهددا بفرضيته. ويستنجد
الفتى بأبنة عجوز تعيش وحيدة.. لكن العجز
تفشل في علاج الجريحة، وتتعلمها أسرة الفتاة،
وأهالي القرية بأنها قد مارست السحر الشرير ضد
الفتاة. يحاول الفتى، بكل براعته، وقوته، أن يذلل
عن السيدة العجوز، لكن عينا، فالأهالي يهرقون
كوغها.. وتحضر المدرس سحرا من قرية مجاورة،
يعالج الفتاة عن طريق الأعشاب فتشفى.. وعندما
يبتدع الفتى باحثا عن المرأة المضطهدة، يجدها
جالسة على حجر وقد فارقت الحياة.. فيلم مميز، به
الكثير من عبق أفريقي الوسطى، بسيط وأسر، يتخذ
إلى وجدان للمشاهد فيجعلك تفكر فيه أكثر من
مرة.. وربما ستجد أنه كان من العدل أن يحل مكان
«بادس» في الفوز بالجائزة الفضية.

أخطار المنظور الجغرافى

حلمى سالم

الثقافة بأسوان، والأستاذ محمد السيد عيد (أمين المؤتمر)، ووثاسة الدكتور محمود على مكي.

أعلن حسين مهران، في كلمته، عن تنفيد بعض توصيات المؤتمرات السابقة، مثل تحويل قطاع الثقافة الجماهيرية إلى هيئة مستقلة، وجعل مجلة «الثقافة الجديدة»- التى تصدرها الهيئة- شهرية، وصدر سلسة «أصوات أدبية»، كما أعلن عن صدور سلسلة جديدة تعنى بالأدب الجيد فى الأقاليم المصرية، وانضمام بعض أدباء الأقاليم إلى هيئة تحرير مجلة «الثقافة الجديدة».

وفي كلمته، باسم أدباء الأقاليم، تحدث الشاعر الأسوانى حجاج الباي عن هموم الأدباء فى شتى أنحاء مصر، وطالب بتغيير اسم المؤتمر من «مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم» إلى «مؤتمر أدباء مصر»، وقد لاقت دعوته استجابة المديد من أعضاء المؤتمر

كأنت أسوان عروس النيل، ومعهد فيلة يحمل التاريخ إلى القلب، والسند العالى يتكلم بلسان ناصرى، وصورة السادات تفتصب نصب الصداقة المصرية السوفيتية عنوةً ولطجةً.

هنا انعقد المؤتمر الخامس لأدباء مصر فى الأقاليم، فى الاسماعيلية الأخير من شهر مارس ١٩٩٠، تحت عنوان «حرية التعبير الأدبى»، وكانت هذه الدورة الخامسة للمؤتمر قد سبقتها دورات أربع: المؤتمر الأول بالمنيا ١٩٨٤، والثانى بالاسماعيلية ١٩٨٦، والثالث بالجيزة ١٩٨٧، والرابع بدمياط ١٩٨٨.

أما عن الرقائع، فقد بدأ المؤتمر بحضور السيد فاروق حسنى وزير الثقافة، واللواء كبرى عثمان محافظ أسوان، والأستاذ حسين مهران رئيس هيئة قصور الثقافة، والأستاذ حسن فخر الدين مدير

ويخلص الدكتور فضل، في ختام بحثه، إلى اقتراح «ميثاق شرف» يلتقى على الإيمان به كل الكتاب والمبدعين، تتكون عناصر هذا الميثاق من: «احترام حرية التفكير والتعبير للأخرين، وعدم استخدام الدين أو استعداء السلطة على الكتاب والمبدعين / رفض محاولات التجهيل وحجب المعلومات والخضوع للسلطة الهيئية المباشرة وتكريس الأتقلام للدفاع عن القضايا المحاسرة تاريخياً/ ليس من حق أى سلطة نقدية أو ثقافية أن تحرم التعبير الأدبي والفنى أو تحججه، دفاعاً عن الأطر الثابتة والقيم المحافظة أو احكاماً لشرف السعى لازدهار الفن والأدب / مناصرة الاتهامات الطليعية فى الأدب العربى/ الإفادة من التجربة العالمية الناجعة فى التقليل التدريجى لدور الرقابة الخارجية على أقطاب الإبداع المختلفة».

الحرية هى الالتزام

فى بحثه «الأدب، الحرية والالتزام» أكد الدكتور سيد البحراوى على التضالفر الحق بين الحرية والالتزام، منتقداً المفهوم الشائع المترهل للحرية الفردية عند الكثير من المبدعين، داعياً إلى الحرية الملتزمة.

وأنهى د. البحراوى بحثه، بإصراراً على أن الأمل الحقيقي، فى رأيه، هو فى أدباء الأقاليم، لأن بعضهم قادر إما يشته البشر على أن يشعر بقيمتهم الجمالية، وأن ينطلق منها فى محاولة لتجاوزها من خلالها ومن خلال علاقة حميمة مع أصعابها أى مع الفلاحين والصيادين وأبناء النوبة لكنه يؤكد أن هذه المحاولات تظل محاولات فردية، ولكى تصبح طريقاً واضحاً وقوياً، لابد أن يتجاوز الجميع الرعى المزيف بالعلاقة بين الحرية والالتزام، وأن يدرك أن طريق الحرية هو الالتزام.

الجمعيات الأدبية

أما البحث الهام والحرية ومشكلات التعبير من خلال الأطر التنظيمية فى جمهورية مصر العربية الذى قدمه القاص قاسم مسعد علوية (بور سعيد)، فقد خلص، عبر استبيانات وشهادا ميدانية كبيرة من المشتغلين والأدباء - إلى العديد من النتائج والتوصيات الهامة.

من أبرز هذه النتائج: أن قصر ديوت الثقافة

أما وزير الثقافة، فاروق حسنى، فقد دعا أعضاء المؤتمر إلى العمل على أن يكون مؤقهم «مؤسسة» مستقلة، يقودها الأدباء أنفسهم ويتحملون مسئوليتها كاملة. واعترض على تحويل اسم المؤتمر إلى «مؤقر أدباء مصر» على «أساس أن اسم «مؤقر أدباء الأقاليم» و«شيك»، ولاغضاضة فيه، فهو نفسه - كفننا تشكيلي - فننا اقليمى سكندري!!

ميثاق شرف أدبي

وبدأت جلسات المؤتمر، لمناقشة الأبحاث المقدمة عبر جلسات صباحية ومسابية، تغيب عنها بعض المشاركين فى الأبحاث أو بعض المدعوين لإلقاء محاضرات، أو المشاركة فى الحوارات.

كانت أمانة المؤتمر قد أعدت الأبحاث - مشكورة - فى دفتر مطبوع قيم، وزعته على الأعضاء، احتوى على عدد كبير من الأبحاث الجيدة، شارك فيها: د. صلاح فضل، د. عبد العزيز شرف، صلاح والى، د. سيد البحراوى، د. عبد الله سرور، د. حامد أهر أحمد، إبراهيم فتحى، د. أمينة رشيد، د. صابر عبد اللطيم، د. مروان عبد الرحمن مبروك، أحمد الحوتى، صلاح اللقانى، محمد حمزة الفرونى، السيد فاروق رزق، سمير الفيل ومحمد العتر، قاسم مسعد علوية، د. رجاء عويد، محمد السيد عويد، د. أحمد السعدنى، مصطفى المجرى.

ولقد تميزت أبحاث عديدة من بين هذه الدراسات الجادة، وأثار بعضها حواراً هاماً، بالرغم من ضيق الوقت المخصص لعرض البحث، وضيق الوقت المخصص لمناقشته.

فى بحثه «الحدائة وحرية التعبير الأدبي» يؤكد الدكتور صلاح أنه لابد أن يترسخ لنا فط سلوكى جديد، ديمقراطى فى صميمه يستبعد أشكال الرصاية التى تولع بممارستها على بعضنا، كى نطلق المجال لأقصى درجة ممكنة من حرية التعبير عن المواقف الفردية والجماعية، دون فزع أو إرهاب، للوصول إلى صيغ ملائمة لكل منها فى سبيل إقامة نوع من التكيف الخاص بين الموروث والمكتسب، وذلك لتلبية نوع من الرعى الجماعى الثابت بعدم حماية التصادم، وإمكانية الاختيار الحر من بين المشروعات المستقبلية المطروحة دون أن تقع فى أسر الشعارات الإيديولوجية

التابعة للهبة العامة للصور الثقافية هي أكبر الأطر التنظيمية التي يمارس الأدباء نشاطهم من خلالها، وأن الجمعيات الأدبية والفنية تحتل المكانة الثانية بين الأطر التنظيمية التي يمارس الأدباء نشاطهم من خلالها، وأن الظروف لم تنضج بعد لتشكيل تنظيم نقابي مواز لاتحاد الكتاب والأدباء الذي لا يحظى فعلاً برضى الكثير من المهنيين والأدباء.

وانتهى مسعد علوية من بحثه إلى توصيات هامة منها:

عدم إخضاع الجمعيات الأدبية والفنية لإشراف وزارة التأمينات والشئون الاجتماعية/ تعديل قانون الجمعيات وإطلاق حرية تكوينها/ ونقل الإشراف عليها إلى وزارة الثقافة ويقتصر على التواصي المالية/ تعديل قانون إنشاء اتحاد الكتاب مشاركة الأدباء أنفسهم ومراعاة التمثيل النسبي فيه للتيارات الأدبية والفكرية واتشاء فروع للاتحاد بالمحافظات المختلفة ومراعاة التمثيل الجغرافي والتخفيض من شروط العضوية/ التأكيد على أهمية انضمام الأدباء إلى التنظيمات الأدبية المختلفة، ولن يتأتى ذلك بغير توفير مناخ عام من الحريات وتخليص الأدباء من الشجور بالتابعة والرصد والرقابة مع إتاحة فرص النشر للجميع/ بالإضافة إلى إلغاء كافة القوانين المعطلة للحريات والتي تحد من حرية الأدباء في التعبير عن آرائهم المختلفة.

الحرية والتعبير

دارت- خلال الجلسات- حوارات عديدة وأثيرت اقتراحات كثيرة وانفجرت قضايا هامة. تحدث البعض عن ضرورة تحويل المؤتمر إلى مؤتمر لمعوم الأدب المصري، وعرض الكثيرون لمشاكل الأدب والأدباء في الأقاليم، وركز البعض على الفن الذي يتقع على أدباء الأقاليم بالنسبة لما يحظى به أدباء العاصمة من فرص وأوضاعاً.

وتحدث الكثيرون عن حرية التعبير وعن وصاية الأثر على الأعمال الأدبية، تلك الوصاية التي استقبلت في الفترة الأخيرة، فاثيرت مشكلة الدكتور حامد أبو أحمد مترجم رواية «من قتل مولير»؟، التي حولته جامعة الأزهر بسببها إلى المحكمة التأديبية، وقضية علاء حامد صاحب رواية «مسافة في عقل رجل»، وقد رفض الكثيرون الحجر على الرأي والإبداع مهما كان السبب، على الرغم من

الاعتراف بأن «مسافة في عقل» رواية سطحية وفكرية، لكن المبدأ يظل هو صيانة حرية الرأي والإبداع، على أن يكون المعيار الضابط دائماً هو الحركة النقدية ورأى القراء وحكم الحياة الثقافية، احتفاءً أو إهمالاً، تجاه العمل الأدبي.

ولقد كان مدحشا للجميع أن ينهرى مدرس جامعي هو أحد أعضاء المؤتمر المنعقد تحت شعار «حرية التعبير الأدبي» مطالبا بإعدام صاحب الرواية لأنه «يخرّب عقل الأمة»!

كما كان مدحشا للجميع، كذلك، أن يقف الدكتور حامد أبو أحمد نفسه، ليقول: إن «مسافة في عقل رجل» تحتوي على كلام فارغ واستهانة بالذات الإلهية وتطاول على الأنبياء، وأنها بالتالي تختلف عن قصيدته في ترجمة «من قتل مولير»؟، مؤكداً أن «للحرية حدود»! معنasia بالطبع أن الادعاء بأن للحرية حدود هو نفس المنطق الذي به يحققون معه ويحيلونه إلى المحكمة التأديبية، لأنه «يخرّب العقول» ويعدنى على القيم الأخلاقية الراسخة!

انتخابات واضطراب

أعلن حسين مهران أن على المؤتمر أن ينتخب ثمانية أعضاء، يدخلون الأمانة العامة للمؤتمر ممثلين ونواباً عن بقية الأعضاء، نزولاً على توصيات سابقة بضرورة تمثيل الأدباء في أمانته المؤتمر وقيادته (الأمانة ٢٥ عضواً). وكان هذا الاقتراح سبباً في انقسام الآراء وتشعبتها إلى لفظ ذي اتجاهات متضاربة.

البعض رأى الموافقة على الفكرة انطلاقاً من أن ذلك كان مطلباً من مطالب الأدباء في الدورات السابقة. والبعض رأى رفض فكرة انتخاب ثمانية فقط بينما يكون البقية (بقية الخمسة وعشرين) ممثيين من قبل الإدارة. وهناك من رأى أن هذا الاقتراح وضع لفق أسلين بين الكتاب لدفعهم إلى التناحر والصراع على نتيجة الانتخابات. وهناك من رأى أن الأدباء الحاضرين لا يمثلون بدقة كاملة أدباء مصر في الأقايم، ومن ثم لا يجوز الانتخابات.

على كل حال، فإن فكرة الانتخابات أثارَت الاضطراب في المؤتمر، حتى انتهى الأمر بإلغاء الفكرة من أساسها، وإرجائها مؤقتاً.

مواقف التقسيم الجغرافى

نأتى الآن، إلى أهم ما أثاره المؤرخ فى نفسه؛ وأقصد طبيعته والأساس الفكرى الذى ينهض عليه منذ ستة أعوام. فلقد تفاقمت مسألة التقسيم الجغرافى الغريب الذى ينهض عليه المؤرخ، مما أدى إلى تورم النظر إلى المسألة الأدبية على أساس الانقسام إلى: أقاليم - عاصمة، كأنهما ضلطان لا يجتمعان.

استقر لدى أدياء الأقاليم أنهم مهضومو الحق ومغبونون ولا يأخذون حظهم من الشهرة والتشهر والذويج، لا لشيء إلا لأنهم من الأقاليم، بعيدون عن المنابر والعلاقات ومحافل الذويج والأشواء. وأن أدياء العاصمة - القاهرة يحطرون بالشهرة وتنعمون بالأشواء (ويأكلونها والحة) ويتشرون بميسرو يتطفون ثمار المنابر والمجلات ويثقلون فى المؤتمرات الحارجية لا لشيء إلا لأنهم من العاصمة!

واعتقد أنه قد آن الأوان - بعد خمس دورات للمؤرخ - لمناقشة هذه المسائل كلها، بوضوح وصراحة ومسئولية مشتركة، بدءاً من هذه الاعتقادات الخاطئة المستقرة فى ذهن الكثير من أدياء الأقاليم، وانتهاء بأصل طبيعته المؤرخ نفسه. وليسمح لى الزحلاء بتقديم الملاحظات والأفكار التالية:

١- إن الموهبة الحقيقية تفرض نفسها على حياتنا الثقافية مهما حوصرت ومهما كانت بعيدة فى أقصى الكفور والنجوم. والأمثلة على ذلك عديدة، نذكر منها على الأقل محمد عفيفى مطر الذى برز كشاعر كبير من شعراء الوطن وهو مقيم بأحد الأقاليم (قبل انتقاله الجزئى للقاهرة منذ سنوات قليلة)، والشرنوبى أحد الشعراء البارزين فى جماعة أبر للو، وأنور المعداوى ومحمد الشهاوى وجار النوى الحلو ومحمد المخزنجى ويوسف أبورية وصلاح اللقانى وفاروق خلف وطاهر الترنبلى وغيرهم كثيرون. كل هؤلاء لا ينظر إليهم أحد باعتبارهم كتاب أقاليم، بل باعتبارهم أدياء وشعراء مصر كلها.

ولن أقول، بالطبع، أن معظم المقيمين بالقاهرة حالياً، ممن يسمون أدياء العاصمة، هم أساساً من أصول إقليمية، وكلهم - بمعنى من المعانى - أدياء أقاليم: بدءاً من أحمد عبد المعطى حجازى حتى ياسر الزيات فى الشعر، وبدءاً من يوسف إدريس حتى إبراهيم فهمى فى القصة.

٢- إن الأديب، المقيم بإقليم، الموهوب المتميز، لن يمتنع من البروز والصدارة أنه مقيم بإقليم لمجرد أنه مقيم بإقليم، كما إن الأديب، المقيم بالقاهرة، الضعيف غير الموهوب، لن يجعله بارزاً ومتفوقاً ومتميزاً كونه مقيماً بالقاهرة لمجرد أنه مقيم بالقاهرة. ففى العاصمة، أيضاً، أدياء - ربع موهوبين، ولم يصبوا أصلاً مبرزين لمجرد أنهم يقيمون بالعاصمة. لاتصنع القاهرة شيئاً للغير الموهبة ولا تمنع الأقاليم شيئاً من نصيب الموهبة.

طبعاً، لا يدخل حسبتى، هنا، الأدياء أرباع الموهوبين الذين يسيطرون على منابر إعلامية أو مواقع ثقافية فى القاهرة، أو يروجون وينتشرون ملء الأسعاع والأبصار برغم فقر موهبتهم، فهؤلاء وصلوا - ويصلون - إلى هذا الذويج والانتشار برغم فقرهم الإبداعى ليس لأنهم أبناء العاصمة، وإنما لأنهم انتهازيون وسطحيون ومتناقضون (سواء متناقضون للسلطة، أو للادارات، أو للذاتة السطحية السائدة، وللقوى الاستهلاكية المستهلكة). وهذه وسيلة يستطيع أديب الأقليم أن يستخدمها إن شاء! وأظن أن من بين أدياء الأقاليم ناساً ماثلين فى الخطوة بأوضاع إعلامية ومكانة رائجة برغم فقرهم الإبداعى. فالمسألة هنا - وفى كل مكان وفى كل حين - ليست مسألة جغرافيا، بل هى مسألة موقف فكرى وفنى.

٣- لا بد - إذن - من التخلص من هذا التصور الضار: أن أدياء العاصمة كلهم، ولهم كونهم أدياء العاصمة، يتمتعون بخيرات الإعلام ويرىق الأضواء ويرفلون فى نعيم الشهرة والذويج. فهذا التصور المنحرف يتناسى أن بعض أدياء القاهرة يعانون من تضيق واضطهاد وعزل وإبعاد (وحسب أحياناً) لأسباب عديدة، بعضها يعود للموقف الفنى وبعضها يعود للموقف السياسى. كما يتناسى أن الكثيرين من أدياء العاصمة لم يصدر لهم ديوان أو كتاب عن أى دار من دور النشر الرسمية، بل أصدروا أعمالهم المناوئة فنياً أو فكرياً - بترويضهم القليلة، ببساطة أقول: إن تحويل القضية إلى جغرافيا، يزيغ جوهرها السياسى الفكرى والاستسلام للنظر إليها باعتبارها مسألة جغرافية هو، فى الواقع، انصياع لمفهوم مفرض يراد له أن يشاع بيننا، أو انصياع لمفهوم قاصر، فى أحسن حال.

٤- لقد وصل الشعور بالاضطهاد بسبب

الأقليمية بأدياء الأقاليم إلى درجة غير صحية وغير سوية. فصاروا يرون كل أمر على أنه: قاهرة وأقاليم. وصار البعض منهم ينظر إلى أدياء القاهرة نظرتة إلى مقتصب بغير موهبة حلقة هو الموهوب المصور في أقاصى القرى. وصار البعض الآخر لا يرى في أدياء القاهرة إلا أناسا متعاليين سلطويين (يثبتون السلطة السياسية أو السلطة الإدارية أو السلطة الاعلامية أو السلطة الأدبية)، أو باعتبارهم سياحا يجيئون إلى مؤتمرات الأقاليم لشراء بضائع البلد المضيف ويعودون بالهدايا لأهلهم في العاصمة (كما ورد في قول جميل محمود عبد الرحمن: إن الاحتكاك بين أدياء العاصمة وأدياء مصر في الأقاليم ضرورى، بشرط ألا يعتبر أدياء القاهرة أن الرحلة للأقاليم نوع من الوجاهة وفرصة لشراء المنتجات البهائية في الإقليم الذى يزورونه).

٥- أخشى أن أقول إن الكثيرين من أدياء الأقاليم قد وجدوا في التفسير الجغرافى لمشكلتهم غطاء ملامتا لتفسيب أو سخر التفسير الإبداعى الفنى. وأكد أعتقد أن الفنان الموهوب منهم لا ينظر إلى الأمر بهذا المنظور الجغرافى، ولا يفسر اضطهاده بسبب بعده عن العاصمة، ولا يرى نفسه أصلا أدياء أقليلسيا. وهذا النوع من الأدياء هو الذى لا يتلذذ بالمسألة الجغرافية لإخفاء ضعفه الفنى أو تقليديته الأديبة أو عدم اجترائه على اختراق آفاق لشية جديدة. وهو الذى يملك الشجاعة لأن يقول إن المشكلة «إبداعية» وليست «أقاليمية»، وهذا ما أكدته قول القاص المصرى «الأقاليمى» الموهوب، جابر النبى الحلو، الذى يقيم بالمحلة ويكتب لمصر: «وعين نظر إلى المشكلة المسماة (أزمة النشر) والذى ينص البعض أنه يعانى منها، وهى الأزمة الشائعة على السنة بعض أدياء الأقاليم وبعض الشبان، نجهدا أسهل الطرق التى اختاروها ليعلقوا عليها كل أزماتهم الفكرية والفنية والإبداعية. وأرى أن العكس هو الصحيح. فالمشكلة مشكلة إبداع» (راجع الصلحات الأخيرة من دفتر بحوث المؤثر).

ويزيد من استشرأ هذا المفهوم غير الصحى في نفوس أدياء الأقاليم، أن كثيرين ممن يعتقدون أن المسألة مسألة إبداع مسألة أقاليم، لا يقولون ذلك صراحة وفى علن مقيد للجميع، بل إنهم يخضعون لإرهاب أخلاقى وأدى هو «الإرهاب الإقليمى».

ويضطرون إلى مناقشة القضايا فى أغلب الأحيان من أرضية التفاضل المزعوم (القاهرة الأقاليم)، بل ويلجأون أحيانا إلى تبرير مواقفهم والدفاع عن حجبهم الجهم للأدب الإقليمى المغيب!

فى مثل هذا المناخ، وصل هذا الشعور غير السوى ببعض أدياء الأقاليم إلى درجة مؤسسية، حتى أن أحدهم قال فى معرض كلامه أنهم يحاربون على جهات كثيرة ليست القاهرة إلا واحدة منها! هم- إذن- فى حرب مع القاهرة. وينظرون إلى أديائهم باعتبارهم غزاة محتلين قدسنا لياكلوا التمتهم على عقر دارهم (أى فى المؤثر الذى يخصهم كل عام) بعد أن ألكلوا من قبل فى العاصمة! حتى أن بعضهم ثار- فى الأسبوعية الشهرية- على الشاعر فؤاد قاعود، وهو يلقى أشعاره، مطالبين إياه بالكف عن الالتقاء والنزول عن المنصة لكى يلقاهاهم: ألم يكله أن عنده مجلة يكتب فيها ما يريد، حتى جاء يزاحنا فى مؤثرنا، المتنفس الوحيد بتاعنا!!

٦- يمتحن علينا، إذن، أن نرى الأمر فى شمول لا فى تجزئ أن ننظر إلى قضايا ومشاكل الأدب المصرى باعتبارها قضايا ومشاكل الأدب المصرى كله، لا أدب الأقاليم وحده. فما تعاناه الحياة الأدبية المصرية كثير: من افتقار للحرية الحقبة والديمقراطية فى الرأى والإبداع، والحجب على بعض التيارات دوين الأخرى، وضمور الحركة النقدية مع تفشى النقد الصحفى الاعلامى، وضمور بعض أطراف الحركة الإبداعية، والافتقار إلى حياة أدبية حية تنضج الأصل وتجرق المزيف، وتضيق على النشر بالنسبة للشبان والانتهاجات الجديدة، ومركزية القاهرة فى الخدمة الثقافية والفنية والمعرفية وحرمان بعض الأقاليم منها، وتقييد بعض أدياء الإدارات الثقافية فى بعض المهرجانات الخارجية بما يحسىه للأدب المصرى، والفتاد تنظيم ديمقراطى يضم الأدياء ويدافع عن حقوقهم المهنية والفكرية والإبداعية. وغير ذلك كثير كور.

إن هذا التعامل الشامل مع القضية ومع سهل الخروج من مشاكلها، سيجعلنا نرى الأمر فى سبيله الصحى والصحيح، وسيجعلنا- حتى- نرى مشكلة «أدب الأقاليم» فى إطارها السلمى، باعتبارها واحدة من قضايا هذه الحياة الأدبية المصرية، وجزء لا يتجزأ منها، وليست موضوعة فى مواجهتها، كما

هو الحال حالياً.

٧- ويخيل إلى أن استغراق أدباء الأقاليم - وكل من يرى الأمر على هذا النحو الجغرافى - هو استجابة غير وأمية لحظة مجهولة مغرضة، تهدف إلى تصفية القضيتين معا: قضية الحياة الأدبية المصرية من ناحية، وقضية أدب وأدباء الأقاليم، من ناحية ثانية.

من الناحية الأولى، فإن استمرار ممارسة الأمر على هذا النحو الجغرافى (أدب الأقاليم) سيفسد دائماً إمكاناته لتحقيق ومؤثر عام بهادباء المصريين كافة، يكون بمثابة جمعية عرقية لأدباء مصر جميعاً ومؤسستهم الحقيقية، تناقش أوضاع الأدب المصرى، وتكون جمعياته العرقية هي المرجعية الوحيدة لهم. إن مثل هذا المؤثر سيمثل بالطبع خطراً على جهات عديدة، ولهذا فإن صبغة مؤثر «أدباء مصر» فى الأقاليم - وبالتناحرية التى تتم به عادة - تظل صيغة ملائمة لإفساد هذه الامكانية الخطيرة.

ومن الناحية الثانية، فإن «مؤثر أدباء مصر» فى الأقاليم» يؤدى لهذه اللحظة المجهولة دوراً مرسوماً هو «تجسيم» قضية أدباء الأقاليم، يجعلها «قضية» ريفية» بعد عزلها عن طابعها السياسى، ويجعلها مرسوماً شريئاً لناس يشعرون بالفن، فيذهب إليهم كل عام بعض الأدباء والنقاد والمستولين، ليقولوا لهم: أنتم المخير والبركة وأنتم الأصل والأصالة ونحن بدوكم لاشيىء. فيرفض هؤلاء المليونون ويتصكى قلوبهم، ويقضون بضعة أيام يكونون فيها هم أصحاب العرس والقضية والمكان، وتفتح لهم بعض المكاسب كمسجلة أو برنامج أو ندوة أو زيادة فى ميزانية، وتصور لهم مشاكلهم على أنها ظلم يقع عليهم من أهل الحظرة بالقاهرة، لاعلى أنها جزء من السياسات الثقافية الرسمية التى تعادى الثقافة التقدمية وتتناقض الفكر وتسجن رأى المخالف (كسجن طاهر البرنبالى أحد أعضاء هذا المؤثر نفسه طوال الدورات الأربع الماضية، بدون أن يتجمع المؤثر الراهن فى إصدار توصية صريحة بالإفراج عنه)، وتزوى بأى تعجيد فى الفن أو الفكر (مسوا) كان ذلك صادراً من الإقليم أو من العاصمة). ثم تصدر - فى آخر هذا الحجر الصحى - توصيات لا تنفذ، أو ينفذ الجانب

الشكلى والجزئى منها، ليظل مفتقداً للتأثير الجذرى فى الحياة الأدبية المصرية، ومفتقداً الثقل الفكرى السياسى، لغياب الأدباء المصريين الكبار المؤثرين لأنهم أدباء القاهرة، ولا مكان لهم فى هذا المؤثر العازل المعزول!

وهكذا تصفى القضية من الجانبين.

٨- إننى أذهب لجميع الأدباء إلى مراجعة شاملة لمسألة مؤثر أدباء مصر فى الأقاليم، بهذا الشكل وبهذه الطبيعة التى يتم بها. ولتتجه دعوتنا جميعاً إلى مؤثر لأدباء مصر كلها، يكون هو صاحب الولاية الشرعية على الأدباء والأدب عبر جمعياته العمومية، لمعالجة أزمار الأدب المصرى بأسرها (بما فيها مشاكل الأدب فى الأقاليم). أما التفرعات الجغرافية الجزئية، مثل مؤثر أدباء الأقاليم، أو اتحاد أدباء الأقاليم (كما أثير فى المؤثر الرابع) فهى تفرعات مغربة ومزروعات خطيرة، تنجر إليها برعى أو بدون رعى.

توصيات وطنية وديمقراطية

نعود، فى النهاية، إلى آخر وقائع المؤثر، حيث صدرت عنه جلسة من التوصيات الجديدة. كان من أهمها: رفض التطبيع الثقافى مع إسرائيل، ورفض ترطين المهاجرين اليهود، وإطلاق سجناء الرأى المحبوسين بسبب الفكر أو الأدب، ومقاومة الردة السلفية فى الفكر والثقافة والإفراج عن الكتب المصادرة لأسباب سياسية أو دينية، وإلغاء القانون ٣٢ لسنة ٦٥ بخصوص تبعية الجمعيات الثقافية لوزارة الشؤون الاجتماعية وتحويل تبعيتها إلى وزارة الثقافة.

وهى توصيات أكدت - للحرة المليون - المحس الوطنى والديمقراطى الأصيل لدى الأدباء. أما جهد محافظة أسوان (اللواء) قدرى عثمان ومعاونوه، ومديرية الثقافة (حسن قنجر الدين وزملأوه) وإدارة المؤثر وأمانته (حسن مهراي ومحمد السيد عبيد ومعاونوهم) لإخراج المؤثر فى صورة طيبة، فهو فرق كل ثناء.

وكانت أسوان عروس النيل، ومعيد قبيلة يحمل التاريخ إلى القلب، والسند العالى يتكلم بلسان ناصرى، وصورة السادات تختصب نصيب الصداقة المصرية السوفيتية عنرة ويلطجة.

مهرجان الأفلام التسجيلية الثالث عشر.

المستقبل لسينما الشباب

المهرجان حيوية وجماهيرية، يعود بالفائدة على السينما التسجيلية التي تنفق الى الشعبية.. وهو كلام صحيح في مجمله، فالأفلام القصيرة التي عرضت في المقاهي والمدارس، خلال أيام المهرجان، في الاسماعيليه، وجدت جمهورا كبيرا، بفضل النجوم الذين أداروا المناقشات، مع المتفرجين، حول الأفلام والسينما بشكل عام.

أما عن سبب وجوب الأفتتاح فيرجع الى القيلمين الرديئين اللذين إستهل بهما المهرجان عروضه، الأول: «أبو الهول» لثاني رياض - لا دقيقة- والثاني «القطار» لسامي السلامرني - 40 دقيقة- وقد نفذ «أبو الهول» بناء على تعليمات من وزير الثقافة، فاروق حسني، الذي تعرض لهجوم شديد بسبب إهمال ترميم التمثال العظيم من جهة، ومشروعاته السياحية حول حضبة الهرم من جهة أخرى.. جاء الفيلم كدفاع عن جهود الوزارة في الحفاظ على الأثر التاريخي، حاملا معه وجهة نظر كبار المستوليين بمصلحة الآثار، مهملات وجهات النظر الأخرى، فهذا الفيلم سلطوريا، ورسما، اعلاميا، اعلاميا وبالرغم من جمال التصوير إلا أنه يحمل

في مدينة الاسماعيليه الجميله، الهادئة، المبهجة، أقيم المهرجان السنوي الذي يعد هيدا للسينمائيين التسجيليين.. ففيه تخرج الأفلام المضطهدة، التي لا تجد فرصة للعرض، ومن عليها الضيق، ربما لأول وآخر مرة، لتعرض للضوء، ويرأها الجمهور.. ثم تعود لتعثر وسط ضباب النسيان.. اللهم إلا اذا حصل هذا الفيلم أو ذاك، على جائزة كبيرة.

في هذا العيد.. خيم الوجود على الأفتتاح، وعندما أعلنت النتائج في الحفام، والتي تضمنت حجب معظم الجوائز الكبرى، ازدادت كثافة الوجود على وجوه المتسابقين، فيما عدا طلبة المعهد العالي للسينما، الذين قدموا أفلاما قصيرة متروكة، وعدد قليل من التسجيليين الذين حصلوا على جوائز ثانوية.

بعد كلمات الإفتتاح الموجزة، وزعت مادلجات وشهادات.. تكريما لبعض وجوه السينما الروائية: مديحة يسري، محسن سرحان، كمال الشناوي.. وقال أكثر من واحد: لماذا لم يتم تكريم أحد رواد السينما التسجيلية في مهرجانهم. وهل يحتاج قمرسان الأفلام الروائية الى مزيد من الأضواء والتسجيل؟.. وعلقت أحد النابهين على هذا التساؤل بقوله: إن حضور هؤلاء النجوم يمنح

نجحت المخرجة بحميمية، أن تقدم روح نجيب محفوظ، على نحو بسيط، عميق، فحق لها أن تفوز بتقدير رفيع بالنسبة لفرعها.

بالنسبة لأفلام التحريك، والتي لم تقدم كثيرا في مصر، قدمت المخرجة ليلى مكي، بالرسوم الكارتونية، عملا ثرياً، أخلاقياً، لطيفاً، عن طائر صغير يتحرك عشه ليندفع بعيداً لمواجهة الأخطار، ويمر مرة أخرى ليجد الأمن تحت جناحي أمه... إلتسم الفيلم بخيال متطلق وتنفيذ موفق، فحصلت على جائزة ذهبية في فرعها.

وإذا كان «ماما» من الأفلام النموذجية للأطفال، فإن فرع «أفلام الأطفال» نفسه، لم يجد ذلك العمل الذي يستحق جائزة ذهبية... وأثار فيلم «لعب عيال» لنبيلة لطفي، الفائز بالجائزة الفضية، سؤالاً هاماً: أفلام الأطفال... عن الأطفال أم موجهة للأطفال؟

وسبب إثارة السؤال أن «لعب عيال» يقترب فعلاً من عالم الأطفال ببراعة العاهل المبهجة حيث خيالهم المنطلق، ولكنه لا يتحدث أو يتوجه إلى الأطفال، بل يتوجه إلى الكبار، حتى أن اسمه في البداية كان «دع الأطفال يلعبون»... الأمر الذي جعل البعض يطالب بوضع الفيلم ضمن أفلام المجتمع إيماءة من دائرة فرع «أفلام الأطفال» بالرغم من أن الأطفال هم الذين يقومون ببطولته... لكن الفيلم، ظل في خانة أفلام الأطفال وبالعالي لم يكن له أن يلمز إلا بالجائزة الفضية.

وفي كواليس لجنة التحكيم، أثار فيلم «القفزة شرق» لعبد اللطيف عمر - ٤٠ دقيقة - خلاقات بالغة الشدة، كادت تهدد بانفجار التحكيم وإنسحاب البعض... وامتدت المناقشات، بل والمنازعات، حول الفيلم لعدة ساعات، حصل في نهايتها على الجائزة الفضية لأفلام المجتمع، بعد أن شاهدهت اللجنة مرة أخرى، مع جمهور مدينة القنطرة التي يدور الفيلم حولها.

بجرأة يقدم «القفزة» تلك المدينة الشهيرة، التي تعد دُرعاً من دروع القناة، والتي دارت فيها أشرس المعارك مع القوات الاسرائيلية، في حروب ١٩٦٧ و ١٩٧٣.

المدينة المقابلة للاسماعيلية، والتي تحدثت الجرائد طويلاً عن المشروعات العمرانية المقامة عليها، تظهر

الكثير من سمات أسوأ تقاليد السينما التسجيلية المصرية.

أما فيلم «القطار»، أو «القطار الطائش»، كما أسماه البعض، فهو رحلة طويلة، مملّة، سقيمة، يتسكع فيها القطار عند عشرات المحطات، من القاهرة حتى أسوان. ولا يخلو الفيلم من بعض المشاهد التي تبرز القوارق الراسعة، داخل القطار، بين راكبي عربات النوم الأنيقة، المرفهة من ناحية، والثائمين في عربات العربات المهشمة النوافذ والأبواب، في الدرجات الشعبية... لكن تكرار هذه المشاهد، بإصرار، أصبح عبثاً على الفيلم المترهل، الذي لم يكن يستحق أكثر من عشر دقائق... والطريف أن مخرج الفيلم، سامي السلاموني، عندما شاهد عمله مع الجمهور، استرد قراءه النقدية، وأدرك ما ينتظره عليه فيلمه من ثرثرة وماخذ وعيوب، فلم يحاول الدفاع عنه... وعلق على نتائج التحكيم التي أخرجت فيلمه من دائرة التنافس بقوله: لقد كنت أعتقد أني سأحصل على جائزة أسوأ فيلم، ولكن فيلم «أبر الهول» منع عني... هذا الشرف!

عرض في المهرجان، ٢٢ فيلماً، فضلاً عن ٦ أفلام من أفلام طلبة معهد السينما، وهو عدد قليل جداً، إذا ما قيس بعدد أفلام العام الماضي والتي تجاوزت السبعين فيلماً... والمفارقة هنا ليست «كمية» فحسب، بل «كيفية» أيضاً، فمستوى الأفلام أجبر اللجنة، المتعاطفة مع السينما التسجيلية، على حجب الجائزة الكبرى، وجائزة لجنة التحكيم، والعديد من الجوائز الذهبية للفرع، مثل فرع «أفلام المجتمع» و «أفلام الأطفال» و «أفلام الفن».

عن أفلام الشخصيات فاز فيلم «حارة نجيب» محفوزاً لسميعة الغنيمي بالجائزة الذهبية... والحق أن حديث الروائي نجيب، الأسير، يعبق حكيمته، أضفى على الفيلم، سعراً خاصاً، وبالتحديد، عندما تكلم بدلي عن حرمة، شريحة مشواره المحصب الطويل، ثم كلامه الشجاع عن الموت - أطال الله عمره - الذي أصبح ياتلفه، ولا يخاف منه... ثم، في نهاية الفيلم، تمبير العاشق عن مصر حيث يقول: إنها المولد والنشأ والحياة والعاش، وأقنى ألا أخرج منها إلا مطرواً أو متفنياً... ومن ذا يستطيع أن يطردك أو يتفكك باعم نجيب؟

الجديدة التي رحل إليها النوبيون، وبالاغنية العذبة التي تعبر عن الأشرار للماضي، يعد مرثية لعالم قديم لا تزال آثاره كامنة في الأرواح.. لقد لمس الفيلم شغاف قلب الجميع.

وبعيدا عن أفلام المسابقة، تأتي أفلام طلبة معهد السينما كدفقة أمل تنبض برعوه هائلة.. رؤية شابة تشعرك بقوة حضوره ثورة الحجارة، من خلال «التقطيع» على لوحات تشكيلية إختارها عادل يحسب بمهارة من معرض «بينالي» أنهم مؤخرا بالقاهرة.

وبأسلوب تعبيري حر، يتابع «البيكم حالة الطقس» لتفريد العصفوري، المسافة الواسعة بين البيانات الإعلامية الرسمية والحقيقية المعاشة، فيبينا يتحدث المذيع عن استقرار الجو ترى العواصف، حين تكتب الجرائد عن الأمن تشهد حادث قتل، وهامى صفحة الجريدة تلقى في المرحاض- يعد استخدامهما الاستخدام الراجح- بينما «المسيفون» مرتبط بالراديو

في الساعات الأخيرة من المهرجان، كانت لجنة التحكيم منهكة، فمعظمها من الكهول والعواجز، وبينما كمان الضيق ياديا على وجه من لم يغزوا، انطلقت أغنيات شباب معهد السينما الأمل، فهددت بحيوتها، ودلفنها، برودة المكان.

هنا على حقيقتها كمدينة منسية، تعاني من الفقر الشديد، والتخلف، والاهمال، ندرة الكلمات، وتطوف الكاميرا، مرارا، على بيوتها التي لا تزال مهلهمة، بالرغم من أنها حوت بالدم والنار، عام ١٩٧٣، ومقابر الشهداء المتصدعة، والمستشفى الوحيد، الصغير، البالغ القزارة، والمدرسة المشهقة الأثاث، والسكان المتسبين، الذين يتابعون على ورق الجرائد فقط، الانجازات التي تم من أجلهم.

وعندما عرض الفيلم على جمهور القنطرة شرق، في قاعدة أقرب إلى «المرج» قال أكثر من واحد أن الفيلم يقدم صورة ودية عن مدينتهم وأنهم أكثر تعاسة من الصورة التي يظهرون بها على الشاشة.

لكن الفيلم، من الناحية الفنية يقتلر إلى التماسك، والكثير من المشاهد مرتبكة التصوير، تتكرر كثيرا، وقال أحد المحكمين: حتى متى ندري العجالات التي تحت عباءة شرف الموضوع.. وطالب بالاكتماء، بمنح الفيلم جائزة برونزية فقط، ورفضه تماما منح الفيلم جائزة ذهبية، فكانت النتيجة الوسط هي أن يحصل الفيلم على الفضية.

ومن جدارة، فاز فيلم «إيجيبيكا تذكروني» لحسن صبري، بجائزة سعد تديم للعمل الأول.. و«إيجيبيكا» تعنى أرض النوبة. والفيلم عنها، وعن الحنين إلى أيامها الخوالي، وهو، يتابعه للعادات والعقائيد التي لا تزال تقارس في الأرض

في العدد القادم من أدب ونقد (٥٨)

مقالات: د. رفعت السعيد/ د. نصر حامد أبو زيد/ د. صبرى حافظ

قصائد: محمد سليمان/ سمير عبد الباقي/ السماح عبد الله الأنور

محمد الفيضى/ طاهر البرنبالي/ مصطفى الجارحي

قصص: شوقي فهم/ محمود الورداني/ جميل حتمل/ محمد جبريل

حوار: مع مهران السيد وقصيدة جديدة

جيش التوشيح

أبراهيم داود

أما حسن الموجي «بابا حسن» هو أحد أبناء الشيخ زكريا أحمد صاحب الحس المصري الخالص في الموسيقى الشرقية، وصديق درب الشيخ أمام ولحم، وهو كتلة من الذهب الذي لا يمكن التعبير عنه. يتميز بالمعقوبة والبساطة المحكمة، والشغب الجميل في التعامل مع الجملة الموسيقية القريبة والحفيظة إلى الروح.. له مع مقام «الصبا» علاقة حميمة، لم لا؟ والصبا وجيرانه «مجموعة الحزن والشجن» النساء التي تمتطع أن تظلل مساحات الحزن والمرارة التي تحوم داخلنا لتظل عالقة في الأذان.. نرتلها في لحظات الليل التي (تتعد) وفي لحظات التنشوة (القليلة)

يلتقي الرجلان على أمل تقديم أغنية مفارقة بعيدة عن سوق الأغنية المنتشرة، قريبة إلى فطرة الغناء وعقوبة الغناء وشهوة الغناء.

فيقدم جيش التوشيح بصوت «سعيد عبيد» - صاحب القفص الأكبر في جمع الشمل - أكثر من عشرين لحناً خالصاً لحسن الموجي من تأليف محمد جاد.

على مدى شهر قدمت فرقة جيش التوشيح تجربتها الفريدة ضمن برنامج وكالة الغوري «الرمضاني» الناجح والحديث عن هذه الفرقة يعني - في المقام الأول - الحديث عن اثنين حاولا بإخلاص تقديم فن راق في ظروف متعبة

محمد جاد الرب وحسن الموجي وجهان مشرقان ظهرا من كواليس الحياة الثقافية ليتقدما مثالا فلأجلدى حياتيهما. الشاعر محمد جاد هذا الحضور العارم - رغم فشله الكلي - يكتب قصائد وأغاني للعبية والحب والأمل.. يكتب بمنطقه الأخاء، بنعشة الاطفال، بوجد المتصرف. له قاموسه الخاص وأيقاعاته الخاصة وساطته المتروحة. تحس أن كلماته مقطوفة للتعز من شجر الكلام. ومحمد جاد أحد رموز الستينات عاش ملء قلوب جيله ولم يبرح اهتمامه العريضة ولم يهجر أحلامه البسيطة رغم انكسار كل الاحلام الكبيرة..

يعود وفي يده غنوة.. يعلم أنها قادرة على مواجهة هذا العالم المليء بالازقام والبالونات

مصر بعيون الحرافيش

عرض: شريف فتحي

مسئولية كبيرة.. ولكن ما يميز هذا الكتاب انه يعيد النظر في تاريخ الشعب المصري موضوعه وبساطه ويعيدنا عن ما يسميهم السعدني بالـ «حتجوري» وهم أئمة التعصب الفكري والايديولوجي..

لذلك ارتكز محور الكتاب على اسلوب السرد القصصي الاقرب الى الحكاية الشعبية.. وفي هذا السياق تتحدث معالم الشخصيات من ملوك وسلطين الى صياح ومتشردين في قالب من «الحديثة» التي تتضمن فهماً للمعلومة ثم شرحاً لها.. وكان الكتاب بأسلوبه الشيق يتودنا عبر طرقات التاريخ ليضع علامة عند كل منعطف كمؤشر يلقى الضوء على اسباب ونتائج التحولات التي شهدناها على مدار آلاف السنين..

يقول السعدني في مقدمه كتابه: (لكي يكون الانسان انساناً بحق.. فينبغي أن يعرف تاريخه بلا تزويق أو رتوش؛ ولعل ذلك هو السبب الذي جعل منا نحن العرب اقل مرتبة من بعض الناس، فالانجليز مثلاً يعرفون تاريخهم بالضبط، ويعرفون خباياها بالتحديد ولكن تاريخ العرب في مجمله يلقف عند خبر أن كل السلاطين في غاية العدل وكل الامراء في غاية الادب وكل الحكام على حق وكل الشعب في منتهى الوقاحة والاجرام).... في هذا المنظور.. ارتدى السعدني «الجلابية» وجلس في المقاهي.. وتسكع في الشوارع ليخرج بعدها في طابور أساتذة التاريخ «الاندية» ليعكس لنا نظره للتاريخ بعيون العمال والفلاحين.. الجنود والمحققين .. الشحاتين والمتسولين.. الأزرقية والصعاليك.. قطري لهم جميعاً.. وطوبى للسعدني.....

ليس بالضرورة أن يكون الكاتب الصحفي محمود السعدني أحد حرافيش نجيب محفوظ.. فالاهم انه احد حرافيش مصر.. ومن هنا انطلق بقلمه الساخر.. وب«صياغة» أسلوبه الصحفي ليقدّم لنا كتابه الصغير والجميل (مصر من تآني) والذي صدر مؤخرًا عن كتاب اليوم..

والكتاب بحق كان مفاجئاً لانه ساهم في وضع النقاط فوق الحروف في بعض المساحات المشوهة في تاريخ مصر دون فلسفة أو إدعاء بل على العكس تماماً فلقد اجتمع الكاتب في أن يقدم لنا رؤيته الشاملة والموجزة لتاريخ مصر بداية من عصر عمرو بن العاص ومروراً بالامويين والفاطميين ثم الايوبيين والمماليك وماتلاها في فترات زمنية شهدت الغزو العثماني والحملة الفرنسية ودخول الانجليز مصر وحتى «هوجة» عرابي وثورة ١٩١٩.. ونهاية بثورة ١٩٥٢ وتولى الضباط الاحرار السلطة..

قام السعدني - على حد وصفه- بعملية «جرد» للتاريخ.. فانتقى الاخبار القديمة وصاغها بأسلوب بسيط ليحكي لنا حكاية شعب مصر.. كيف قاوم.. ومضى استسلم.. واين وصل في معركة التي استمرت مئات السنين مع الملوك والامراء والسلاطين..

لم يجلس السعدني على مقعد وثير ليعدثنا عن تاريخ مصر.. ولم ينفخ دخان غليونه في وجهنا وهو يطلب منا التركيز على فترة زمنية معينة واهمال فترة أخرى.. بل نزل الينا.. وجلس بيتنا.. لينقل لنا رؤيته لتاريخ مصر.. وهي رؤية تنبع من ثقافته واحساسه بالشارح.. فكانت كلماته حية.. تفيض برارة التجربة وسفرية ابن البلد..

ان كتابة التاريخ مسألة معقدة وتحمل في طياتها

تشریح "لويس عوض"

لامبالغة في القول بأن الجزء الأول من مذكرات الدكتور «لويس عوض» - الذي صدر بعنوان «أوراق العمر: سنوات التكوين» - هو أول سيرة ذاتية في أدبنا العربي، الذي أحاطت به أسوار المحرمات الاجتماعية، ومحارق المحرمات الثقافية، ومشائق المحرمات السياسية، فجعلته أقل حرية، وأقل شجاعة، وحالت بينه وبين ملامسة موضوعه الأساسي: الانسان. وحرمتنا - بذلك - من أن. نعرف أنفسنا كما هي، لا كما نحب أن يعرفها الناس..

في «سنوات التكوين» يتحول «لويس حنا عوض» - المولود في قرية شارونة بمحافظة المنيا في ديسمبر ١٩١٤ - إلى حالة معملية نموذجية، تعلى بإرادتها الحرة منضدة التشريح ليتولى الدكتور «لويس عوض» - الكاتب والمفكر وأستاذ الأدب الانجليزي - تشريحها أمام أعيننا جميعا، لا يخفى شيئا، ولا يخجل من شيء، إذ لا خفاء - ولا حياء - في العلم..

ثم انه لا يترك شيئا أو شلوا، يمر مبضعه عليه، دون أن يتوقف عنده، ليحلله ويفسره، فهو حريص على أن يربط، بين جسده وروحه - المحدثين على منضدة التشريح - وبين بيئته الاجتماعية ووسطه الثقافي، إذ هو يعتقد - عن حق - أنهما عنصران أساسيان في التكوين النفسي لأي فرد، وهو يستعين في هذا التحليل بطائفة كبيرة من العلوم - أمذته بها ثقافته الموسوعية - لاتبداً بالهاترونيميا (الأنساب) ولا تكتفى بالسيسيولوجيا، والديموجرافيا، والاقتصاد، ولا تتوقف عند الفولكلور، أو التاريخ..

وهكذا ماتكاد عينك تدلفان إلى صفحات هذا الكتاب العذب، المعذب، حتى تكتشف أن المعدد على مائدة التشريح أمامك، ليس هو «لويس حنا عوض» وحده، بل أن المنضدة تزدهم بانماط لا حصر لها من البشر والاماكن والازمان: فيها أبوه وأمه وعماته وخالاته وواخوته وقريته، واساتذته وأصدقائه وكنيته وطائفته وطبقته الاجتماعية، ولأنه ليس رجلاً فوق الزمان والمكان، فسوف تلامس الوطن الذي أنجبه بكل ماكان يضطرم به في تلك السنوات - التي تقع بين بداية الحرب العالمية الاولى، ونهاية الحرب العالمية الثانية - من أحلام بلا حصر وأحزان بلا عدد! أما الذي يبقى لك بعد أن تطوى آخر صفحة من هذا الكتاب، فهو اليقين بأن سيرة مثل هذه، لا يمكن أن يكتبها إلا كاتب مثل لويس عوض، إذ وهو واحد من قلائل عاشوا رمزاً على جسارة المفكرين المصريين والعرب..

ويبقى لك بعد ذلك الأمل في أن يستكمل «د. لويس عوض» مابقى من فصول هذه السيرة الشجية، للمواطن «لويس حنا عوض»..

دار الفتى العربي

صور الحياة على جانبي الأسلاك

وطني على مرمي حجر

غيم فلسطيني في مصر

كتاب مصور عن الحياة اليومية لغيم
فلسطيني في رفح المصرية .

أن تكون هنا

مشاهدات من قلب الانتفاضة

كتاب مصور عن المشاهدات
اليومية للانتفاضة في عجمات غزة .



إعداد وتصوير : رندا شعث

١٩٨٩

إعداد : امتياز دياب

١٩٨٩



دار الفتى العربي

٩ ش مديرية التحرير ، جاردن سيتي ، القاهرة - تلفون : ٣٥٥.٥٣٤ -

أدب ووقت

الديمقراطية



فرح أنطون

الاشتراكي الرومانسي

الإرهاب

بحثاً عن علمانية جديدة

عبد المحسن

طه بدر

الحنبلي الذي صار ضميراً

إنجي أفلاطون

آخر حوار قبل الرحيل

٥٨

احمد اللباد

يونيو ١٩٩٠

يوشو - العدد الرابع

اليسار

رابية المستضعفين في الأرض

- شبكة علاقات مربية بين
- الحزب الوطني وجماعات التطرف
- الحالة ج ف الاسواق
- عرب ١٩٤٨ ف اسرائيل
- ضحايا هجرة اليهود السوفييت
- الاقتباس : من حقوق المواطنة
- إلى المطالبة بحقوق الحياة .!
- دستورية البرلمان وشرعية الحكم !
- جنائية المثقفين على القطاع العام .

رسائل وتقارير من : الجزائر / اليمن / الكويت
حيفا / باريس / لندن / جنيف / موسكو .
كاريكاتير : حجازي / اللباد / عمرو سليم

واقف الهؤلاء : (أمينة شفيق / د. جلال أمين / د. رفعت
السعيد / صلاح عيسى / د. عاصم الدسوقي / د. عبد العظيم
أنيس / عبد القفار شكر / فريدة النقاش / محمد سيد أحمد
/ محمود أمين العالم / د. نضر حامد ابوزيد .

١٠٠ صفحة جنيهاً واحداً

رئيس التحرير : حسين عبد الرزاق

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة السابعة / يونيو ١٩٩٠ / العدد ٥٨ / غلاف يوسف شاكور

الرسوم الداخلية: نذير نبعة ومحمد حمدان (عن الناقد)

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكى / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عبد العظيم
أنيس / د. عبد المحسن طه بدر / د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز



المراسلات: مجلة ادب ونقد / ٢٣ ش منه الخالق ثروت القاهرة/ ت ٣٩٣٩١١٢
الاشتراكات: (لعمدة عام) ١٢ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ اوروبا وامريكا ١٠٠
المقالات التي ترده للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
اسمال الصف والتنضيد: صفاء سعيد/ نعمة محمد علي (مجلة: اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم اعلان / د. سيد البحراوى / كمال رمزي / محمد روميش

فيس هذا العدد:

- ٥ رئيس التحرير - الافتتاحية: لؤلؤة المستحيل.. المكن
- ١١ د. شكرى عياد - هها مش نقدية: الأدب النسائي
- ١٤ د. رفعت السعيد - فرح أنطون: أسطورة الرومانسي الاشتراكي تتحقق
- ٤٠ د. نصر حامد أبو زيد - الكشف عن أئمة الازهاب
- ٥١ -قصص: جميل عطية إبراهيم/ شوقي فهم/ محمود الورداني
وجيه عبد الهادي/ ابراهيم فهمي/ محمد جبريل/ جميل حتمل
- ٨١ -شعر: كمال الجزولي/ سمير عبد الباقي/ محمد سليمان/ السماح عبد الله
محمد الفيضي/ طاهر البرنباي/ مصطفى الجارحي/ مدحت منير
عبد المحسن طه بدر:
- ١١١ د. صبرى حافظ - الغنيلي الذي صار ضميراً
- ١١٧ مى التلمساني - إنجي اللاطون: مراسم الرجل (حوار)
- ١٢٤ فوزى شلبى - ثرثرة لايعتذر عنها محمد مهران السيد (حوار)
- ١٣٥ - الحياة الثقافية: جوله مع الكتب الجديدة:
- ١٤٢ خليل عبد الكريم- أحمد جودة- التحرير
- هل نبيع تراثنا الثقافي؟
- ١٤٤ صلاح عيسى - كلام سكتفين: إن فاتك الميرى يامثقف

لؤلؤة المستحيل .. الممكن

فريدة النقاش

ألا تتشابه الممارك الفكرية فى أول القرن مع معاركنا الآن؟
لا بد أن عددنا هذا سوف يثير السؤال على هذا النحو.

نعم إن المعركة التى خاضها الإشتراكي الرومانسى فرح أنطون ونفر غير قليل من المفكرين الشجعان وتمحورت فى بداية القرن حول العلمانية والعقلانية وحرية الفكر والمعتقد والضمير تتجدد الآن فى زماننا وقبل نهاية القرن بسنوات قليلة ولكن شكلها يختلف إختلافا جوهريا. إن التطرف السلفى الرجعى يحمل السلاح الآن كأنما يتأهب لمجزرة، يقوم بين الحين والآخر بتقديم ما يشابه «البروفات» لها فى هذه القرية أو تلك أو فى هذه المدينة أو تلك.

هل نغشى الى الخلف، نتقدم ولكن للواء؟

كلا نحن نتقدم للأمام، لكن كوابح التقدم تدفع بقواه إلى مسالك جانبية وطرق ملتوية صعبة، قاما مثلما أن عنف الجماعات السلفية التى عجزت حتى الآن عن تسجيل نصرها الفكرى الحاسم على العلمانية كما عجزت كل الفلسفات المثالية التى ولدت عبر العصور عن الانتصار على المادة، أى على الواقع- إن هذا العنف ليس دليل إنتصار بل هو دليل عجز.

أنه عنف موجه للزمن الذى يتقدم للأمام، الزمن الذى تسمح المعرفة العلمية بانجازاتها الساطعة فى كل الميادين فيزيائية كانت أو إجتماعية.

وفى هذا الزمن لا يستطيع أحد مهما أوغل فى رجعيته وعزله أن يتجاهل الدور الخلاق والتميز للجماهير الشعبية كصانعة للتاريخ، تلك الجماهير التى تغيرت تغيرا جذريا للأفضل فى بلدنا كما فى العالم أجمع، وإن بقيت أمام المثقفين الطليعيين مهمة صعبة مازال: هى اكتشاف

قدراتها الكامنة في الملابس الجديدة.

كان «فرح أنطون» في بداية القرن ينادى إلهة العقل طالبا منها المشورة لكي يطرق السبل التي تجعل ومع روحه الفياضة بحب العدالة والمساواة ورفض الظلم والقهر- قاعلة في صفوفها .. علمينا كيف نستخرج الماس من الجموع الجاهلة...»

يعرف دعاة العنف والاستبداد والتقدم الى الخلف أن الجماهير لم تعد في هذا العصر جاهلة كما كانت في بداية القرن.. لقد اتسعت قاعدة التعليم رغم تدهوره، واتسعت قاعدة التنظيم رغم القيود البرلمانية، وأتى النمو الرأسمالي العاصف معه ببطقة عاملة قوية ينهكها الآن سوء الحال لكنها تظل إمكانية هائلة، وشكل كل هذا جمهورا متزايدا للأدب الجديد والفكر الجديد، سوف يكون لدى زوال الجمل الاعتراضية الطويلة سندا لحرية الفكر وفمو الابلع.

بسبب هذا كله تقف الموجة الدينية السلفية المسلحة بعجزها ضد الأدب والفن والفلسفة، ضد السينما والمسرح. ويفرض سذنتها من أصحاب البترودولارات وجودهم الضحل والخائف على مسيرة الجامعات وعلى برامجها، ويتسللون خفية أو بالتواطؤ الى المنايع حيث توضع برامج التعليم ومواد، ويخوضون معركة يائسة ضد الشعر الجديد لفشل العقاد بكل جهروته في كسبها قبل ثلاثين عاما.

باختصار إن الأرض الموضوعية للعالم الجديد تتسع وإن الاختلاف في الشكل بين معركة الامس ومعركة اليوم هو أيضا إختلاف جذري في المضمون فالقرى الجديدة حاملة لواء المستقبل ليست هي نفسها في بداية القرن، لقد اتسعت قاعدتها كما تغيرت جذريا مواصفاتها النفسية والروحية بنمو قدرتها على الفعل واتساع أفق عالمها.

والرؤية العابرة السكونية وحدها تقول بغير ذلك، رغم أن الزمن هو زمن الانكسارات الكبيرة والانتصارات الشحيحة فإنه هو نفسه الزمن الذي تتجلى فيه بشكل غير مسبوق عبقرية الجماهير الواسعة في إنتفاضة الشعب الفلسطيني.

إن شيخوخة العالم القديم هي شيخوخة مهما لمعت أسلحتها المصقولة، وإن قاطع الطريق هو قاطع الطريق وإن تزيا بثياب براقه كصاحب رسالة يمارس إرهابه الفكري بالسلاح، ذلك الارهاب «الذي يقوم على بنية ذهنية تقوم على العنصرية والتعصب» كما يوضح ذلك الدكتور نصر أبو زيد وهو يسعى في دراسته العميقة الى «اكتشاف الباطن الذي يقوم عليه الظاهر ولايستقيم إلا به». ويقدم في مجمل عمله إسهامات مبدعة تؤكد الحقيقة السابقة.. أن هناك تغيرا جذريا في المضمون يخلق تغيراته رغم الكوابح.

«.. وإذا كانت سيادة تلك البنية الفكرية الارهابية ترجع الى سقوط مشروع «النهضة» بعد سلسلة الازمات التاريخية التي مر بها، فإن البحث عن حل يبدأ من معرفة أسباب ذلك السقوط. لقد قامت معادلة النهضة على صيغة تلفيقية بين التراث والوافد، صيغة انبنت على أساس نفعى برامجاتي بحكم الطبيعة الهشة المتهافته لنشأة الطبقة الوسطى في أحضان الاقطاع المحلي من جهة وفي تبعية للرأسمالية الغربية من جهة أخرى..» هكذا يرى غالى شكرى الأمر، ولأهد أن

نستخلص ان صيغة التوفيق يجب أن تسقط، ويكون علينا أن نبلور في عصر التحولات الكبرى، ما أسماه المفكر المغربي عبد الله العروى «، بالعقل الكونى» الذى نرى به خصوصيتنا فلا تصبح عائقا وإنما قوة دافعة للأمام.

* *

كان «فرح أنطون» فى بداية القرن واضحا كل الوضوح فدعا الى منع تعليم الدين فى المدارس «وفى التعليم يجب وضع الدين جانبا، أما الدروس الدينية والمبادئ الدينية فتدرس فى المعابد والمنازل...» وحتى تكتمل رؤيته تلك اتساقا مع ضرورة تشكل هذا العقل الكونى حيث لاجنسية للعلم، إجتماعية كانت أو طبيعية، لابد أن تتخلص أجهزة الاعلام ووسائل الاتصال الجماهيرى ذات النفوذ الجبار من البرامج الدينية فى وطن يضم ديارتين كبيرتين «إنها علمانية جديدة تكون بندا فى جدول أعمال «ثورة ثقافية شاملة» هى جزء من مشروع حضارى جوهره الديمقراطية والاشراكية..» يواصل غالى شكرى.

إن مثل هذه الثورة لاتبدأ ولاتتحقق فى الفكر وحده، إنما لابد لها أن تبدأ من الأرض، من الواقع المادى، من الانقسام الروحى فى المجتمع الذى يدفع بالجماهير الهائسة إلى شعوة السلفيين وذلك حتى تستوى الأرض التى ستحتضن حرية الفكر والعقيدة والضمير.. أى تحتضن العلمانية.

إنهما خطوتان متلازمان توأمان: تحرير لقمة العيش وتحرير العقل.. وتهديد التربة حتى ينمو الجديد عفا ينال حقه من الهواء والشمس والماء. وليس المطلوب كما يؤكد الدكتور نصر أبو زيد «عزل الدين عن الحياة كما يروج المبطلون، بل المطلوب وبالحاح تصحيح دوره بأعطائه فعاليته الحققة ليكون جزءا من النسيج الحى لنهضتنا وثقافتنا ومجتمعنا..»

ان العلمانية الجديدة هى طريق للخروج من عفونة السبعينات التى حولت مصر، على حد تعبير الشاعر الكبير محمد مهران السيد، إلى «أرض محروقة»، ومن الأرض المحروقة تصاعد الآن الغازات السامة والدخان الخانق والذى لايندر أن يتسبب فى عصى مؤقتة، وهو المناخ الملائم لبروز كل هذا القبح الذى مايزال يلف حياتنا... ويؤجج فيها صراعات مشوهة عرفت المجتمعات الأوروبية شبيها لها لدى ولادة البورجوازية، حيث تطاحت الفرق الدينية والمذاهب زمنا طويلا إلى أن إستقرت أسس العلمانية والعقلانية وحرية الفكر.

لكن معضلتنا شائكة أكثر، إذ أن هذه الصراعات تنفجر بعد أن توصلت البشرية لحلاصات واضحة وراسخة. «وبعد أن كان على السلفيين دعاة الرجوع للماضى أن يستهلكوا- وباللمقارعة- آخر ما وصل اليه العقل الكونى- الملحد فى نظرهم- وإذ يتخلق وضع ماوساوى فهم يرفضون تلك المعرفة التى أفضت للتكنولوجيا بينما يستخدمون التكنولوجيا، وحين يجدون أنفسهم وجها لوجه أمام المأزق يسارعون الى التبريرات الدينية: إن الله قد خلق هذا العقل الكونى ليسخره لسعادة المسلمين كما يقول أحد شيوخهم!ا

وفى حين يتراجع التخلف فى البنية الاجتماعية نسبيا نتيجة للتطور العالمى العاصف،

يقفون عليه قائما في البنية الذهبية، وتلك كلها علامات احتضار..

* *

من باب آخر تقودنا هذه المناقشة الغنية إلى الواقعية في الأدب وإلى محاولات التوفيق بين التصوفية والمثولوجيا في التراث وبين الواقع الحى، والتي برزت في إنتاج عدد من الكتاب المسيحيين والمسلمين كانوا يهرون من أسئلة الشكل الملحة، حيث أصبحت الواقعية الجديدة تحديا يرميا، واستعصى عليهم مايسميه «نعمان عاشور» بالصدق الموضوعى فخلقوا من القديم عالما موازيا رومانسيا كاملا حكمته بالرغم منهم تلك الثنائية المثالية: الخير/ الشر، الظلمة/ النور، الظلام/ القبح. هذه الثنائية التي أخذت تتوالد لتنتج كماً بل ركاما هائلا من الأعمال السطحية التي تدعى العمق، والغامضة التي تدعى الوضوح وهروباً من الواقعية تتمترس بعض الأعمال في اللحظة الراهنة وحزنها السوداوى ومايلوح كأنه أبديتها.

وإذا كان بعض هذا الانتاج يعطينا لحظات شاعرية وهاجة، وصورا قوية ومشاهد جميلة إلا أنه يعجز في عمومها عن الإلهام وعن إلتماس طاقة للأمل... أو تأكيد الثقة في إنسانية الانسان..

تؤكد الفنانة الراحلة «إنجي أفلاطون» في حديثها الأخير مع الشاعرة الشابة مى التلمسانى الذى نشره هنا في ذكرائها الأولى، تؤكد - كفنانة واقعية ملتزمة إستوعبت كل المدارس الفنية فى تعبيرها عن الواقع الإجتماعى- ماكتشف عنه هذه المقارنة الخلاقة بين نظرتين للواقع: الواقعية والواقعية، فالأخيرة تكشف لنا، شأن كل الأدب والفن الواقعى العظيم، عن جانب خفى من نبل الانسان وطاقته الروحية التى تميزه عن الوحش، بينما تحول الواقعية إلى كائن بيولوجى طبيعى تتجلى إنسانيته لا فى الوعى بها أى بالانسانية وإنما فى القتال من أجل البقاء والاستمرار فى الحياة، وهو مايولد الأشكال السوداوية المتشائمة والكابوسية التى إنبثقت منها كل نزعات العنصرية والأناثية البقيضة. تقول «إنجي أفلاطون» لى «الغريب أن تدهور المجتمع عندى يأتى بنتائج عكسية، أعنى أن أظل محتفظة بتفاؤلى وصفائى، وذلك لأن الشعب المصرى مرح بطبيعته.. وفى البداية حين واجهنى الفقر المدقع الذى يعيشه الناس أحسست أن بداخلى شحنة قوية جدا ظهرت فى صورة مأساة، ثم بعد أن اكتشفت مدى تفاؤل الشعب نفسه وجدت فى ذلك شيئا من الإيجابية جعلتنى أكثر تفاؤلا..»

وإن الحرية لهى كما يقول الدكتور «شكرى عياد» مجاهدة مستمرة، وإن الانتصار على الظروف الصعبة يعنى وفرة من زخم الحرية، ولعل هذا هو المعنى الذى يمسك به صديقنا الرائع المعتقل الشاعر السودانى كمال الجزولى الذى سجنته الفاشية العسكرية فى السودان مع مئات من المناضلين الذين كان لهم شرف رفض الحكم العسكرى والدفاع عن الديمقراطية. وإن كمال الجزولى سكرير اتحاد الكتاب السودانيين ورفاقه الذين أصيب عدد كبير منهم- هو بيثهم- بالجرى، ليحتاجون أيضا إلى مجاهدتنا جميعا.. من أجل حريتهم.. من أجل حريتنا.

ولاننسى هنا أن الارهاب الدموى فى السودان، كما فى ايران، يقع ويتماهى تحت شعارات

إسلامية. إن ذلك على مرارته يؤكد صحة استنتاجاتنا، ويبرهن على أن الدعوة التي لا بد أن تقتزن بالممارسة من أجل تصفية العنف من جذوره هي دعوه صحيحة.. فقط تحتاج للوقت مع العزم والتصميم من أجل انتصارها في سبيل مجتمع ديمقراطي يسوده العقل والعدل والحرية. ومحتاج له الآن كوطنيين ديمقراطيين هو أن نحيد أعمال الديالكتيك ونملكه بصرامة وشجاعة حتى يضئ لنا العقل التقدمي هذا الدرب الذي لفه السواد وحتى تفتح الممارسة أمامنا، إن القوانين العامة لتطور الطبيعة والمجتمع والفكر في عصرنا هي غلبة وثاقبة وشديدة الوضوح. هذه الحقيقة الصارمة سوف تقودنا بدورها لنمسك في لحظة الاتحاد بعوامل الصعود، وحيث ترى الجماعات السلفية في الاتحاد صعوداً، إذ هو، تمشى الى الماضي. وعلينا أن نميز.. وتميز معنا الجماهير العريضة بين صعود وصعود. إن هذا العقل الديالكتيكي الكوني في تعبير العروى، يعلمنا أن كل الظواهر مرتبطة ببعضها البعض، وأن الموجة السلفية العاتية هي الوجه الآخر للحكم الرأسمالي التابع وحيث يتحالف هؤلاء وأولئك واقعياً- مع العدو القومي- حين يسلمون عقولهم ومصائرهم لسيدهم الأمبريالي.

ومع ذلك، ورغم تشاؤم الدكتور نصر حامد أبو زيد الذي يرى أن السلطة السياسية قد قامت دائماً وما زالت تقوم- برغم ادعاءاتها العقلانية- بالدور الذي كانت تقوم به الكنيسة الغربية في العصور السابقة، إذ جعلت من أيديولوجيتها معياراً للخطأ والصواب الدينيين، ورغم إبقائه في التشاؤم إذ يرى «إن هذه السلفية المركبة بلغت مرحلة الخطر دون شك، وهذا الخطر يبدو في جعل الإهابة بنية إجتماعية سياسية فكرية تتجلى في العلاقات الأسرية تحليها في أضخم المؤسسات الإجتماعية والثقافية. رغم هذا التشاؤم المبرر، ليس بوسعنا أن نتغافل عن عناصر المقاومة الشديدة والمتنامية على كل الأصعدة فكرية وسياسية وإجتماعية والتي تبرز في حمأة الصراع، وتتهلور في مقولات وممارسات وتشق لنفسها قنوات تحتية في الجامعات ومراكز البحث والمطبوعات، وبعض الرسائل الجامعية كما في روح التمرد وطرح الأسئلة الجديدة، في الممارسة الشعبية النضالية التي تتوهج وتخبو وتتوهج في المصانع والمؤسسات، في النقابات، في الحوار وفي القرى.

كل هذا جنيني، نعم.

لكنه بتشكيل ولاهد أن يكون تشكله مخلوطاً بالدماء..
ولأن تطور الثقافة في العالم أجمع كما في بلادنا يؤكد صحة الديالكتيك الذي تهرن عليه المعارف الفنية الكثيفة المتسارعة فإنهم يحاربون الأدب والفن، ويهادون السينما والمشرح بضراوة، أما العلم الذي يصادم في كل اكتشاف مقولاتهم فإنهم يستغرقون في البحث عن أصول له في النصوص الدينية حيث يدركون أن التقدم المادي يستحيل بدونه.
فهل ياترى تتوفر الثقافة العربية على شروط لتخطى هذا المأزق الكبير؟

* *

مرة أخرى.. لا بد لنا أن نبدأ من الأرض، من هنا، من الواقع الملموس. إن شروط هذا التخطي
كامنة في القوى الشعبية العربية، تماما كما أن بذور الفناء الختمى كامنة في المشروع السلفي كله.
يقول العروى:

ماذا نستنتج من هذا التذكير التاريخي؟

أنه توجد في الثقافة العربية شروط تخط (تجاوز) للمنطق الشكلي، أي التجربة الماقبل
الديالكتيكية، وحتى إجهاض الحل الديالكتيكي. هذه الشروط التي أتاحت نفس التخطي في
الغرب. إن اللغة، ومجموعة الصور، والبنية الذهنية التي قادت العقل نحو إدراك ديالكتيكي
لذاته ليست مجهولة مطلقا في ماضينا الثقافي، ويكفي فقط أن نحري إعادة تنشيط هذا الماضى
الثقافى فى ضوء تجربتنا الحاضرة.. إن كلامية ابن عربى نفسها ليست بلائفع، ذلك لأنها تعلم
العقل الحر، وأن ينقطع عن البداة دون أن ينساها تماما، رغم ذلك. لقد سبق لنا القول إن
القضية هى معرفة ما إذا كان إجهاض الأمس لا يهدد بالتجدد اليوم؟..»

ويضيف «وحتى اليوم، ليس الديالكتيك منعدم الوجود تماما فى ثقافتنا، كما يعتقد عادة،
الا أن الشيخ هو الذى يبرزه بشكل صوفى».

والمؤكد أيضا، أنه بالرغم من قبضة الشيخ العاتية على عقل الأمة وروحها، إلا أن شيخوخة
الشيخ- رغم تصايده- لا يمكن أن تخطئها العين البصيرة.. التى تبحث هى ذاتها عن لؤلؤة
المستحيل الممكن فى حركة الشعب، حيث يقف العرب على باب التاريخ الحقيقى.



اعتذار: يعتذر محرر «أدب ونقد» عن كمية الأخطاء الكثيرة التى وقعت فى تصحيح افتتاحية رئيسة
التحرير بالعدد الماضى، الخاص بمفكرنا الكبير لويس عوض. اعتذار مقدم للقراء الأعزاء، وللدكتور لويس عوض
نفسه، ولرئيسة التحرير التى أضرت الأخطاء بافتتاحيتها.

الادب النسائي

د. شكرى عياد

مفروض فى أى هامش أن يكون مختصرا، وأن يدخل الكاتب فى موضوعه بدون مقدمات. ومع ذلك فلا بد لى أن أقدم مجموعة من الاعتبارات أو «الظروف» المخففة» لعلها تشفع لى عند أصحاب الشأن أو أصحابه.

فاما الاعتذار الأول فلذلك الزميل الذى سألنى باسم الجريدة التى يكتب لصحتها الأدبية مارأيك فى الادب النسائى؟ ولم أكن أعرف أن «الادب النسائى» قد أصبح موضوعا من «موضوعات الساعة». فسألته وأنا شارد الذهن، فقد انتزعنى من كتاب كنت عاكفا على قراءته ماذا تعنى بالادب النسائى؟ فذكر لى أسماء كاتبات ثلاث أو أربع، واتفق أنى لم أكن قرأت الا رواية واحدة لاحداهن، وسمعت بأسماء الباقيات مجرد سماع. فاعتذرت له بهذا العذر البين. فلم يقتنع وعاد يسأل، اذ لم يكن مهما فى نظره أن اكون مطلعاً على أعمالهن او أعمال غيرهن، بل يكفى أن اكون مستعداً لبدء رأى. وهنا صحت تماما وأبدت له استنكارى لمثل هذه الكتابة ومثل هذه الآراء.

فانا أكتب فى هذا الموضوع الآن، وربما ظن أنى بخلت عليه بالرأى الذى سألنى عنه. والواقع انى لم أفعل، بل هممت أن أستهله بعض الوقت ريثما أستحضر فى ذهنى ما قرأت من أعمال الكاتبات، وربما كان لى بعد ذلك رأى يستحق أن أبدية. ولكنى تذكرت تجربة مماثلة، فقد سئلت مرة حول «موضوع من موضوعات الساعة» هذه (ما أبخس الادب الذى يتغير الحديث عنه من ساعة الى ساعة) وبعد يوم أمليت على الصحفى صاحب السؤال (الذى طاعنى على هذه الجدية غير المعقولة) جوابا لا أخجل حين أجده منسوبا لى واذا بى أرى الجواب منشورا بعد يومين أو ثلاثة وقد اختصر اختصارا مغلًا.

فعزمت عزما أكيدا على الا اعاد الكرة، لا مستهلا ولا مرتجلا

فهذا هو الاعتذار الأول.

فأما الاعتذار الثاني فلكتابنا الشابات (وكلهن شابات). فأننا حقاً لم أقرأ الا قسماً صغيراً من أعمالهن. ولكن ربما شغقت لى عندهن الأخوت، أو الابنة، زينب صادق، التى تعلم أنى سميت الى لقائنا بعد أن قرأت لها قصة فى صباح الخير، وقرأت لها بعد ذلك كتابيها الأولين، ولا أعلم بعد ان كانت قد أضافت اليهما جديداً. تشفع لى ايضا الاخوت أو الابنة اقبال بركة، التى رجوتها أن تبعث لى برواياتها، لأنى- والله يشهد- لم أجد غير هذه الطريقة للحصول عليها. تشفع لى اخيراً المناضلة، العظيمة الدكتور نوال السعداوى، التى قرأت لها ثلاثة كتب على الأقل (يحمل أحدها، ولعله آخرها، اهداء كريماً منها) ولم أصادف كتاباً من كتبها عند الباعة الا اقتنيته، أما ان أفرغ لقرائتها جميعاً عندما أتخفف من بعض المهام العاجله.

وقد قرأت لكاتبات أورييات فوجدت بعضهن أشبه بالرجال من الرجال، أخص جرج الیوت و- الى حدما- فرجينيا وولف. وعندى أن جورج الیوت أكمل فنا وأصوب فكراً من معاصرها العظيم ديكنز، الذى غلبها بغزارة إنتاجه وعاطفيته المسرفة فى كثير من الأحيان؛ وقرأت لنساء نساء، منهن «جورج» الأخرى، جورج صانده، صاحبة ميسيه، ومنهن كوليت، وناهيك بها من امرأة فرنسية؛ اما كاترين مانسفيلد فلا اعدل بها الى اليوم كاتبا للقصة القصيرة بعد تشيكوف، وكان روح تشيكوف ارادت ان تكون ارق احساساً فتقمصت هذه المرأة الانجليزية.

هل تسمح لى هذه القراءات الناقصة المشتتة بأن أتحدث عن «أدب نسائي»؟

الأدب الذى تكتبه المرأة (دعونا من الروايات والاشعار التى يكتبها رجال يتقمصون شخصية المرأة) ليس من الضروري أبداً أن يسمى أدباً نسائياً. «الادب النسائي» فى نظرى تسمية مضللة مثل «الادب البروليتارى» الذى كان أول خيبة علنيه للمستالينيه. فاذا كان المقصود ان الادب الذى تكتبه المرأة، او الادب الذى يكتبه كتاب ينتسبون الى الطبقة العاملة، يتميز بخصائص ادبية معينة فهذا خطأ محض، الادب الجدير بهذا الاسم يتجاوز مصدره ومشارته، وعلى قدر هذا التجاوز تكون قيمته. نعم، ان الادب تجرمة حياة، ولكنه حياة أرفع من الحياة بهذا يستعلى على الالم، ويتنصر على الظلم والقهر والعبودية، لأنه يبقى جلوة الحرية حية فى النفوس.

مايخص المرأة من الأدب، مثله مثل مايخص تاجراً ما، أو صانعاً ما، أو جندياً ما. مثله ايضا- وأقولها ولا أبالي- مثل مايخص الارستقراطى كنموذج، أو البورجوازى كنموذج، أو العامل كنموذج، إنما وجد لينسى.

كل الظروف التى يجدها الانسان جاهزة سلفاً قبل دخوله الى هذه الدنيا، الجنس، البيئة، الطبقة، حتى الوراثة العائليه، هى الحضانه التى تدخل فيها بيضة الأدب، وتخرج منها نسا أو بغايا، أو بلبلا أو بهفا أو غراباً.

لأن الادب- وهذه عقيدة لم تفارقنى منذ كتبت، بل منذ وعيت- هو أسمى فعل من أفعال الحرية يستطيعه الانسان. هو قائده الى الحرية الفكرية، والحرية السياسية، والحرية الاقتصادية. ولهذا لا نقيم الأدب بمصدره ولا بظروفه، بل بتعبيره عن حرية الانسان، وان كانت تفاهة المصدر، أو قسوة الظروف، تجعلنا أعظم تقديراً لما تظهرا منه من أدب صحيح. ولا نتجاوز الموضوعية

فى ذلك، فان الانتصار على الظروف الصعبة يعنى وفرة من زخم الحرية.
قرأت مرة كلمة لتشيكوف عن سيرته وعمله. قال- ولعلنى لا أبعد كثيرا عن نص عبارته- ان
أعظم ما انجزه فى حياته هو أنه جعل من ابن القن (كان جده، وربما أبوه ايضا، من عبيد الارض)
هذا الرجل المتصدين. ولا أظنه عنى تشيكوف الطبيب أو تشيكوف «البورجوازى» الذى تزوج من
بمثله مشهورة، انما عنى تشيكوف الفنان، الذى ابدع ادب رفيعا، لا تقدره حق قدره الا الصفة
من ذوى الفكر الراقى والشعور المرفه.
ولهذا ايضا نقول: ان الادب ليس يذكر ولا أنسى.

على أننا نعرف أن هذا المفهوم للأدب يزاحمه مفهوم آخر، مفهوم يجعل الأدب انعكاسا لوعى
فئة من الفئات- عند جماعة- أو لحساسية عصرها، عند جماعة أخرى. ونحن لا نرفض هذا المفهوم
ايضا، ولا نراه يتعارض مع فهمنا للادب الرفيع على انه اسم، فعل يحقق به الانسان حريته.
فنحن نعرف، وكل انسان يعرف، ان الحرية مجاهدة مستمرة، وأن تحقيقها الكامل مستحيل،
وتحقيقها الناقص درجات.

فالادب الانعكاس، والادب الحساسية، هما أيضا ادب ولكنهما فى أدنى درجات الحرية، فى
ادنى درجات الادب، مالم يتجاوزا الانعكاس والحساسية.
وفى هذا المستوى المتدنى يوجد أدب نسائى.

ويحكم قانون احصائى معروف، يظفر هذا «الادب النسائى» بالقسم الأكبر مما تكتبه المرأة.
ويمكن أن يستفيد منه الباحثون الاجتماعيون، والمعنون بقضية المرأة، فائدة عظيمة، أعظم على
كل حال من ادب الرجال الذين يتقصصون شخصية المرأة.

فهؤلاء الرجال يقدمون لنا صورة ممسوخة لشخصية المرأة العصرية، يقدمونها من خلال
نرجسية الرجل التى تجعله شبيها بالمرأة من ناحية ومعطلا لثمر شخصيتها من ناحية أخرى. ان
المرأة عندهم مسلوكة الارادة أمام شخصية الرجل. اما المرأة الكاتبة فانها تقدم لنا شخصية المرأة
المعاصرة فى صورة أخرى:

صورة المرأة التى تبحث عن الحب وتبحث فى الوقت نفسه عن مكان فى الهيئة الاجتماعية،
يمكنها- من خلاله- أن تمنح حبها بلاء ارادتها. ان ضغط الحياة المادية- التى تشارك المرأة الجديدة
فى تحمل مسئوليتها- يجعل «حب الحب» حالة مرضيه، أشد ازعاجا من هذه الحالة نفسها حين
عانها الرجل فى مطالع هذا القرن، وعبر عنها فى أعماله القصصية الأولى. ولكننى المنع فى
بعض هذا «الادب النسائى» ثورة عارمة على الرجل، وكأن الكاتبة تريد أن تمهد لزوال دولة الرجال
وقيام دولة المرأة. الا ترين -سيداتى وآساتى- ان هذه ثورة مفتعلة، وان الحركة النسائية العالمية
المعاصرة- ولكن كل الحق أن تشاركن فيها- تذهب أحيانا الى مدى غير معقول فى الحقد على
الرجل- والدعوة الى الاستغناء عنه؟

ليس هذا مرضاً أخطر؟

فرح أنطون:

اسطورة الرومانسي الاشتراكي تتحقق

د. رفعت السعيد

* فليحذر العالم من يوم يصير فيه الضعفاء أقوى، والأقوياء ضعفاء.
* لا تتل هاترا زعيما صادقا، بل قل هاتوا شعبا راقيا وأنا كفيل بزعيم حر من بين الحقول وأكواخ الفقراء.
* ان نشر المبادئ الاشتراكية وحده لا يكفي لتأييد الاشتراكية، بل لابد من تحريض أنصارها على تنفيذها
بالقوة، ولابد من غرس فكرة التحريض في الناشئة الجديدة والا بقيت الاشتراكية فلسفة نظرية فقط الى ما شاء الله.
«فرح أنطون»

١- بطاقة شخصية مطولة

الاسم: فرح أنطون

تاريخ الميلاد: ١٨٧٤

محل الميلاد: طرابلس (لبنان)

مهنة الأب: تاجر أخشاب.

الصناعة: تخرج من مدرسة كفتين، ثم اشتغل مع أبيه في تجارته، ثم استقل بتجارة خاصة به لكنه مالئث أن ترك التجارة «لأنها لا تتفق مع ذوقه، ولأن الأخلاق اللازمة للتجارة ليست فيه، ولأن نفسه كانت نازعة الى الأعمال العقلية» (١)

وبعدها تولى إدارة مدرسة أهلية فريدة من نوعها فى طرابلس، فالمدرسة أنشأتها جمعية خيرية للروم الارثوذكس، لكنها لم تكن طائفية، بل على العكس من ذلك فقد حرصت ادارتها على نيل الطائفية وانعكس ذلك ليس على تلاميذها فحسب، بل وعلى ادارتها فترئيس المدرسة كان بروتستنتيا والمدير والنظار مارونيين وأستاذ اللغة العربية مسلما ولم يكن بها الا مدرس أرثوذكسى واحد. وقد تركت هذه التجربة الرائعة أثرا لايمحى فى نفس فرح أنطون، فقد تعلم منها رفض التعصب الطائفى أو الدينى أو المذهبى.. ويكتب فرح فيما بعد «أن هذه المدرسة قد تركت أثرا أدبيا لم يبرح نفسى قط، ولعله كان ذا تأثير على أفكارى فى كل حياتى» (٢)

- وأسس فى طرابلس جمعية أدبية.. «ثم استقر رأيه فى النهاية على أن يتخذ صناعة القلم حرفة شريفة وهو يعتقد أنها خير ذريعة لخدمة الشرق، ويظن أن صرير القلم خير صرخة فى الآذان لايقاط أهل الأوطان الشرقية.. وكان يعتقد أنه مجند من المجندين لهذه الخدمة» (٣)
- فى عام ١٨٩٧ جاء الى مصر، ليبدأ معركته الحقيقية من أرضها فقد كان يعتقد «أن مصر هى المركز الأوسط لجميع العالم العربى، ومنه تنتشر الخدمة الوطنية الأدبية انتشار الأشعة الى جميع الجهات»

وعلى الفور بدأ فى الكتابة بالصحف، لكنه كان ينشر مقالاته بأسماء مستعارة، ولهذا تعذرت متابعتها، لكنه من المعلوم أنه كتب عدة مقالات فى جريدة الاهرام بتوقيع «سلامة».
- فى عام ١٨٩٩ أصدر مجلة «الجامعة» وهى واحدة من أشهر وأعمق المجلات ذات الطابع الموسوعى التى شهدتها مصر عبر تاريخها الحديث، وقد أسماها فى البداية «الجامعة العثمانية».. ودعا على صفحاتها كل شعوب الشرق التى تحكمها الدولة العثمانية للعمل المشترك ضد الغرب الاستعمارى لكنه كان يروج أيضا فوق صفحاتها علوم الغرب وكثيرا بما يتردد فيه من آراء ومذاهب- فكان فرح شرقيا يكره أوربا، لكنه يحب الكثير من عقائد الغرب الاجتماعية (٤)

وكانت مجلة الجامعة واحدة من أكثر المجلات المصرية عمقا، وسعة أفق، وإنفتاحا على كل ماهر جديد فى مجال العلم والمعرفة.. «ولقى الادباء والمفكرون فى هذه المجلة الطريقة مفتنى ومرتمعا، تجلّى لهم فيها الابتكار فى موسى أثوابه، ولقد ثقل رذنها بالفوائد، وأوعيت صفحاتها الجلائل بالطرف وشهد الثمرات، بحيث ارتفعت فى أعداد معدودات الى مرتبة أقدم المجلات العربية وأوسعها وأذيعها، ثم نمت وأوفرت، بحيث صارت شغل المفكرين ورأيهم، وسوق عكاظ لرجال العلم والحكمة فيها، يتساجلون ويتنافرون» (٥)

ويتحدث صحفى آخر عن مجلة الجامعة قائلا «أنها كانت مجلة أصحاب المبادئ الجديدة، والذين حرروا عقولهم من القديم، وكان صاحبها يحاول بها تحرير العقول الشرقية، والمذاهب الاجتماعية من رقة الماضى، فغاز بعد نضال كبير، وأوجد حزبا كبيرا يناصره، وهو حزب العصر الجديد، عصر الانطلاق والافلات من كل قيد، الا ما يأمُر به العقل والاكتشاف» (٦)

- وعندما انتقلت جريدة الأهرام من الاسكندرية الى القاهرة طلب منه المرحوم تقلا باشا أن يتولى تحرير النسخة الاسكندرية من الأهرام والتى كانت تسمى «صدى الأهرام» وسرعان ما أصبح

«الصدى» أكبر أهمية، وأكثر ذيوعا من الأصل.. ويرى صحفى آخر ما حدث فيقول:
 «حرر فرح صدى الأهرام فى الاسكندرية حتى كاد الصدى يتغلب على الصوت فى القاهرة
 فانتزعه منه من يملك الاثنين معا» (٧)
 - أصدرت شقيقته روز أنطون التى أصبحت زوجة للمفكر نقولا حداد مجلة «السيدات»
 وكان فرح يعاونها فى تحريرها.
 - وفى عام ١٩٠٧ اقترح عليه ابن عمه الياس أنطون التاجر فى نيويورك أن يرحل الى
 أمريكا وأن يمارس نشاطه الصحفى هناك باعتبار أن المغتربين هناك حقل واسع لبث مبادئ
 الحرية..

وهكذا سافر الثالث «فرح- روز- نقولا» الى أمريكا ليواجهوا معركة جديدة وأصدروا هناك
 «الجامعة» نسخة شهرية وأخرى أسبوعية وثالثة يومية لكنها سرعان ما توقفت لأسباب مالية.
 - وفى أمريكا تبنى وبشكل حماسى فكرة اشتغال المغتربين الشوام بالزراعة، وأنشغل فى
 جمع توقيعات على عرائض تطالب الحكومة الأمريكية بمنحهم الأراضى بشروط ميسرة.
 - وقد تأثر فرح أنطون وبقيّة الثلاثى الى حد كبير بأفكار الاشتراكيين الأمريكيين ومنهم
 أوجين ديس، وهنرى جورج.. الخ
 - وعندما وقع الانقلاب العثمانى.. عجل الثلاثى بالعودة الى مصر، فهاهو الشرق يتحرك
 ولا بد أن يواكبوا حركته. وفى طريق العودة التقى فرح أنطون بمحمد فريد فى باريس واتفق معه
 أن يشارك فور عودته الى مصر فى تحرير صحف الحزب الوطنى.
 - حرر فرح أنطون العديد من الصحف واشتهر بأنه الصحفى الذى تسبب فى اغلاق أكبر عدد
 من الصحف بسبب حدة مقالاته.
 - كان آخر ما أصدره من صحف هو «الأهالى» وقد صدر منها عددان فقط وصودر العدد
 الثالث.. وتولى بعدها فرح أنطون.
 والآن.. هل تستطيع أن تقترب أكثر من هذا الرومانسى الاشتراكى؟

ب- فرح انطون: الكاتب والصحفى:

قلنا أن فرح أنطون حرر العديد من الصحف.. «الجامعة» «البلاغ المصرى»، «اللواء»، «مصر
 الفتاة»، «مصر»، «الوطن»، «الأهالى»، «صدى الأهرام»، «المحرسة»، «السيدات»..
 ويعلق لطفى جمعه على كتاباته الصحفية قائلا «.. وفى كل جريدة من تلك الجرائد كنت
 تدافع عن الحق وعن الوطن، أى عن مصر التى عدتها لنفسك ولأهلك وطنا ثانيا، ولم يتحول
 مذهبك يوما، ولم يتغير رأيك ساعة، كنت تكتب باعتقاد وإخلاص، وتنصر الحق أيا كان،
 فانتصرت لنا، ولبلادنا الوطنية فى أخرج موافقتنا، وانتصرت للعمال فى أحزانهم وانتصرت للشعب
 على السلطة، وللحق على القوة، وللمحكومين على الحاكم المستبد وفى الوقت الذى كان فيه
 كثيرون من النزلاء الشرقيين يستبيحون كل منكر ضد مصر والمصريين، كنت أنت ونقر قليل من



جمال الدين الأفندي
قاسم أمين



الرجال المباركين تعرفون لمصر جميلها وتأخلون بيدها في شدتها، وهذا جميل نذكره لك ولانتساءه» (٨)

وكانت مقالات فرح أنطون ملتتهبة دوما بحيث كانت الواحد منها كافيه لانتذار الصحيفة أو اغلاقها فوراً.. وكان الكتاب في عهده يتندرون بذلك ويسجلون حكايات عديدة عن مقالاته ودورها في اغلاق الصحف..

وثمة قصة عن مقال وحيد.. أقفل جريدة «مرض رئيس تحرير مصر الفتاة توحيد بك السلحدار، وكان فرح أنطون يومئذ يحرر في اللواء، فتاب متاب توحيد بك للصداقة التي بينهما فكتب مقالته الماثورة، ولكنها للأسف كانت سببا في اغلاق وزارة سعيد باشا لهذه الصحيفة بغير سابق انذار، وهو اغلاق لم تبعث بعده الى اليوم. (٩)

وكان فرح يوقع الكثير من مقالاته باسم مستعار يأمل ألا يستثير السلطة ضد الجريدة، أو يوقعها بالحرف الأول «ف.أ» أو بالحرفين الأولين «فران»

.. «وقد روى الأستاذ عبد القادر حمزة أن السلطة العسكرية شددت على المحرسة الوطأة وكانت منذرته بالاغلاق، فاتفقنا أن نرجح كفة السياسة الخارجية على كفة السياسة الداخلية حتى تهدأ العاصفة.. فكلمت فرحا في ذلك فلم يتمالك أن امتعض (١٠)

ويفسر نقولا حداد هذا الحساس الدافق قائلا «بهذه الروح عاد فرح من أمريكا الى مصر، فإذا بالشعب المصري قد انتقل من دور العلم الى دور العمل، ووجد أن الزرع الذي زرعه فقيد الوطن مصطفى باشا كامل وأنصاره قد نضج وأن وقت الحصاد قد حان. وجد أن النهضة الوطنية التي كانت تختمر في السنين الماضية قد تحركت فصادفت هوى في نفسه وأى هوى، رأى أن فكرة «التنفيذ» التي نضجت في نفسه قد نضجت أيضا في هذا الوطن الذي أصبح محور النهضة الشرقية كلها.. فانصرف عن النظريات الفلسفية الى العمل، وتحول من العلم الى السياسة، واتفق في ذلك الحين أن انتدب للتحرير في بعض الصحف اليومية فوجد لها ميدانا أوسع لجولات قلمه فترك الجامعة (وهذا هو السر في أنه أغلق الجامعة التي كانت متخصصة في الابحاث الفلسفية

والعلمية كى يتفرغ ليصب نيران غضبه فى مقالات سياسية- المؤلف). وتنقل بين العديد من الصحف فكان لكتاباته تأثير شهير فى نفوس الجمهور، تأثير يعرفه جيدا أصحاب تلك الجرائد حتى حسبت السلطة له حسابا وأى حساب»

ويواصل نقولا حداد حديثه قائلا أن أحد الموظفين المقربين من سلطات الاحتلال قال له «أن نسيبك (أى فرح أنطون) متهور فى كتاباته بشأن الحركة الوطنية، فأخشى أن يقضى تهوده إلى نفيه كما نفى أصحاب البلاغ المصرى، فحيذا أن تنصح له أن يعتدل»

.. «ثم مالبث هذا الموظف أن استدعى فرح أنطون والانتار هذا النذارفرد عليه قاءلا «أتأسف أن أقول لك أننى لست أحترق القلم لكى استرزق منه فقط، بل أحترقه لأكتب ماتقرأه فإذا لم يؤذن لى أن أكتب مايوحى الى به ضميرى سأطلب الرزق من حرفه أخرى» «ويرد عليه عميل الاحتلال قائلا: نعم الأفضل أن تحترق حرفه أخرى»

ويقضى نقولا حداد قائلا «غير أن فرحا لم يكثرث، بل استمر فى خطته فكانت نتيجتها حينئذ اإقفال ثلاث جرائد على التوالى بسبب شدة قلمه وتشبیه بالحرية وإيضاح الحق» (١١)

وأسهم فرح فى تحرير صحف الوفد، حتى أنه قد اعتبر وقدبا متطرفا، لكنه وقدى من نوع خاص، فما أن لاحظ على تصرفات سعد زغلول بعضا من التردد، عندما أعلن سعد فى تصريح لجريدة الأخبار استعداده للتفاوض مع الانجليز حتى تحول فرح من تأييد سعد الى معارضته، بل وحول معه «الأهالى» الى معارضة سعد- برغم أنها كانت تعتبر منبرا وقدبا .

ويغض فرح أنطون معركته حتى مداها فتنشر الأهالى قصيدة عنيفة ضد سعد زغلول الزعيم المهاب اللامة والذى ساكان لأحد أن يتجاسر ضده بأى انتقاد.. تقول القصيدة:

الى أين تمضى بالأمانة ياسعد

وتجنى على شعب عليك له العهد

رويدك لاتعبث بأمال أمة

شغوف بالاستقلال يهتاجها المجد

فيا سعد حاذر أن تزول طريقة

والا فلا سعد هناك ولا وفد(١٢)

ويقود فرح أنطون على صفحات الأهالى حملة لجمع توقيعات تعلن سحب التوكيل من الوفد، وتفسح صفحاتها لنشر أسماء الموقعين لعدة أيام على-التوالى تحت عنوان «الرأى العام يستقط التوكيل عن الوفد» (١٣)

بل أن الأهالى تحت قيادة فرح أنطون تتحول الى التحالف مع. «جمعية الطلبة المصريين فى باريس» وهى الجمعية التى كانت تجسد تحرك الطلاب المصريين اليساريين التى اختارت كرمز لثورة ١٩١٩ علما ذا رقعة حمراء وهلال وثلاثة نجوم وذلك كبديل عن العلم ذى الرقعة الخضراء الذى كان سائدا فى هذه الأيام، وعلى صفحات الأهالى تنشر العديد من بيانات هذه الجمعية اليسارية متخذة عناوين مثل «احذروا المفاوضة أيها المصريون» (١٤) و «الجمعية المصرية بباريس تنزع ثقتها فى الوفد وتطلب الامتناع عن كل مقاضاة» (١٥-١٦)

ويتواصل هذا الحلف اليسارى لفترة حتى يتراجع سعد تحت ضغط الجماهير ويرسل برقية الى جريدة الأخبار يقول فيها «انى لا أدخل فى أى مفاوضة على أساس مشروع ملئ قبل تعديله بالتحفظات، ولا أزيد من يدخل فيها بدون هذا الشرط، مهما كانت علاقته بشخصى. ومهما كانت ثقتى به» (١٧).

ويعود فرح أنطون وتعود الأهالى لتأييد سعد وتزف البشرى للجماهير الشائرة قائلة «الاستقلال التام هو الراية التى يلتف حولها الجميع» (١٨).

ولقد كان قلم فرح صادقا وحادا كسكين، ولم يعرف المهادنة أو الملاينة، ويعد أن تسببت مقالاته فى اغلاق العديد من الصحف، استقر فى «الأهالى» ستة أشهر، وصدرت «المحروسة» لتحل محلها، فأغلقت المحروسة وأوشكت الشهور الستة على الانتهاء، بما يعنى قرب عودة «الأهالى» من جديد ويجرى الحوار التالى بين الصديقين فرح ونقولا الحداد..

«الحداد: من الأفضل أن تخففوا الهجوم حتى تسلم «الأهالى» من عقاب الاقفال.

فرح: معنى هذا أن نرمى سلاحنا ونرفع العلم الأبيض ونسلم أنفسنا للخصوم.

الحداد: ولكن ماذا تفعلون اذا عادت الحكومة وأقفلت الأهالى ثانياً؟

فرح: نحن محاربون، فاقفال «الأهالى» أفضل جدا من أن نعيد شعرة عن خطها، والهلاك فى الحرب أفضل من التسليم.

الحداد: لكن ماذا تفعلون وهى مغلقة.

فرح: نفعل مايفعله الجيش اذا تحصن عدوه من جهة، فنأتى اليه من جهة أخرى. نفعل

مايسمونه فى الفنون الحربية حركة التفاف.

الحداد: كيف؟

فرح: نكتب كتبنا وكرايس، ونؤلف روايات تمثيلية عن سكان جزيرة واق الواق والشعب ذكى

يفهم» (١٩).

وعادت الأهالى للصدور، ونشر فرح فى صدرها مقالا بعنوان «بين الاقفال والفتح» قال فيه

«قضى على الأهالى بالسكوت ستة أشهر مكرهه مضطرة فسكنت مرة، ثم رأينا أن نجرب هوا

الحرية الجديد، ونبلو ربح الاستقلال التى كانت تتمخض به الأيام فأحللنا جريدة المحروسة محل

الأهالى نحو شهر.. الا أن جريدة المحروسة أسكنت كما أسكنت الأهالى من قبل، وكان اسكانها

على وجه التقريب ليله تشكيل الوزارة الجديدة وزارة الحرية والاستقلال، فعلمنا يومئذ حقيقة

الجو الذى يريدون خلقه ومعنى الريح الجديدة التى سيجعلونها تهب على الناس..

..والآن نحن مضطرون أن نجرب تجربة جديدة، لأن وظيفتنا أن نعمل ونكتب وننشر ماتوجيه

الينا ضمائرنا وذمينا. فان كان فى نظام الوزارة الجديدة مايبيح لنا العمل والحياة كسائر الناس

أخذنا حقنا ونصيبنا من العمل والحياة من غير أن نعيد قيد أغلله عما توحى به الينا ذمنا

وضمائرنا.. وأما اذا كانت الحياة فى مصر مباحة لفريق من الناس دون فريق، فلا عدل، ولاحق،

ولأمن، ولاحرية، الا اذا وافقت هذه الأمور أغراض الحكام أو أهواءهم، ان كان ذلك قد أصبح

كذلك.

.. ولم يصدر من الأهالى سوى عديدين وأغلقت فى اليوم الثالث. لكنها لم تكن نهاية الأهالى وحدها فالرومانسى المحتدم حماسا كان مريضا مرضا شديدا، لكنه أبى أن يستسلم للمرض فحملوه بناء على الحاحه الى ادارة الجريدة حيث حرر مواد العديدين الأول والثانى وعاد بعدها الى البيت محمولا على أثر اغما.. ولم يخرج بعدها الا الى القبر.. ويروى نقولا حداد «لقد حاولنا منعه من الذهاب الى الأهالى لكنه أصر قائلا: لا بد من عودتى للعمل ولا بأس من أن أموت فى دار الأهالى» (٢٠) لكن فرحا لم يكتف بالكتابة فى الصحف فعندما حاصره العدو قام بحركة التفاف.. وكتب روايات و «الشعب ذكى يفهم».

وفى الفترة ما بين اغلاق صحف الحزب الوطنى وهجرة قيادته، وبين اشتعال الثورة وصدور جريدة الأهالى كانت هناك سنوات قاتمة، وكانت الحماية البريطانية تفرض سطوتها الباغشة، انغمس فرح أنطون فى كتابة المسرحيات.. وكان بعضها جيدا، وبعضها تجاريا يخضع لمتطلبات أصحاب الفرق.. وتعرض فى ذلك الحين لانتقادات مريرة «فلقد أسرف بعض الاسراف فى هوى النفس، فراح ينقاد لضرورات المسرح ليرضى منيرة المهدية والوسط المحيط بمنيرة المهدية، وماكنت تسمع من أفواه الأدباء والعارفين لفضل فرح الا التأسفات ومر الانتقادات» (٢١)

وربما رأى البعض «أن الحاجة قد حولته عن مجراه الى مسرحى سطحى يكتب ليعيش» (٢٢) .. أما عباس محمود العقاد، فقد حاول انصاف الرجل بدرجة محدودة فقال «كان فرح أنطون كاتبها على استعداد للرواية الفضلى، وكانت ملكته القاصة تظهر أحيانا فى مقالاته الأدبية والسياسية، كما تظهر فى رواياته وحكاياته، وقد مال به هذا الاستعداد الى وضع الروايات، فأحسن وارتفع فى روايته «أورشليم الجديدة» ثم تقلبت به الظروف وأملت به محن، وطلب اليه وهو بين اليأس والرجاء، أن يترجم أو يكتب للمسرح فلم، وبدأ بداية حسنة ولكنه لم يحقق بغيته فكان عثاره أكثر من صوابه» (٢٣)

.. لكن بعض النقاد استطاع أن يكشف الحقيقة، وأن يسلك بالخيط الصحيح فكتب أحدهم: يقول «لقد تشبه بكتاب الفرجة والروس فجعل ماصنفه من الروايات وسيلة لث آرائه الاجتماعية، فغلقت عليه الخطب والمواظ والمجادلات، فضعت فى قصصه الميزة الأدبية والفنية» (٢٤) .. ونعود فنذكر بكلمات فرح أنطون «نلجأ الى حركة التفاف، نكتب كتبنا وكراريس ونؤلف روايات، نصنع روايات تمثيلية عن سكان جزيرة ولق الواق.. والشعب ذكى يفهم» ولعلنا سوف نجد الدليل على ذلك عندما نطالع معا بضعة مقاطع من روايته «الدين- والعلم- والمال».

ولقد بدأ تألق فرح فى السماء المصرية فى مجالات العلم والفكر والفلسفة.. والحقيقة أن فرح أنطون قد غاص فى بحر المعرفة الموسوعية فقرأ كثيرا وخاصة «لروسو» و«رينان» و«فولتير» وكانت ودأروين، و«نيتشه» و«كارل ماركس» و«تولستوى» و«ابن طفيل» و«الفزالى» و«عمر الخيام» وغيرهم (٢٥)»

ومن هذه المعرفة الموسوعية استطاع أن يكون فى كتاباته معلما لجيل المثقفين المصريين الذى تطلع فى مطلع القرن العشرين الى المعرفة الحديثة، ويعلق أحدهم على كتابات فرح أنطون فى مجال الفكر والفلسفة قائلا لقد كانت جذيرة بأن تكتب بماء الذهب «(٢٦)» أما سلامة موسى فقد قال أن أثر كتابات فرح فى نفسه «كان شبيها بذلك الأثر الذى يتركه دين جديد فى قلب حديث الايمان.»

والحقيقة أن فرح أنطون كان وقد اطلع سريعا وفى نهى على فلسفات عديدة ومتناقضة، يقف منها موقف المأخوذ والمتفهم والتاقد فى آن واحد بما جعل أحدهم يقول عنه «كان يتمزق بين فلسفات عديدة، كان مؤمنا وغير متدين، مسيحيا ولا يصلى، لم تره يوما فى كنيسة، و«مسمعنا أنه حضر قداسا، على أن هذا لا يمنع أن يكون مسيحيا مخلصا» (٢٧)» ويقول آخر «لقد كان فرح أول من عرف العرب بالفيلسوف الالماني نيتشه، وأول من عرفهم أيضا بأفكار المعلم كارل ماركس» (٢٨)» .. وما أبعد الفارق بين ماركس ونيتشه.

لكنها هى حياة فرح.. هكذا كانت، فبينما كان يصارع مع أفكار نيتشه محاولا استيعابها وتضمينها فى روايته «العالم الجديد أو مريم المجدلية» حيث يقف شيشيرون ليلقى عبر الرواية خطبا مستوحاة من فكر نيتشه فى تحقير الضعف واحتقار الرحمة وتعظيم القوة به- وكأنه يستشعر خطأ ما يكتب- يتوقف عن نشر بقية الرواية، ثم يسرع الى نشر بديل لها.. هو ترجمة رواية ملفا لمكسيم جوركى..

ويعلق أحدهم على ذلك قائلا «وهكذا التقى الصيف والشتاء على سطح واحد» (٢٩)» والآن.. هل لنا أن نتوقف عند المرءة التى ألقى قارب فرح أنطون المتقلب بين أمواج عدة.. بشراعه نحوها.

ونود أن نسجل أولا أن فرح كان مفكرا وصحفيا فى آن واحد، بمعنى أن الصحفى كان يتنزع المفكر من تأملاته مستعينا أيامه كى يكتب كل يوم.. حتى ولو نقل أفكارا لم تلتصق بذهنه ولم يتقبلها وعيه.

فبعد أن ينشر طويلا وكثيرا عن نيتشه وفلسفته ومواقفه، ويواصل النشر عبر فصول طويلة لروايته «العالم الجديد أو مريم المجدلية» فإذا به يتوقف ليثبت رأيه فى بيتين من الشعر لعله

يتبرأ فيهما مما كتب..

هذا كلام تبتش أن تبتش
كان مقوم المعوج والمناد
في زعم بعض الناس اما
ملهى فيه، فأبقه الى معاد

ولعل فرح قد تأثر في بداية حياته تأثرا كبيرا بالفيلسوف الفرنسي «رينان» وكان يتباهى دوما بأن رينان لم ينحز لفكرة، أو لحزب ما، أو لمذهب ما «ذلك أن رينان عاش ومات بين الأحزاب فلم يكن متسويا لاحدا ولو سئل رينان في حياته ما هو حزبك؟ لأجاب ولاشك حزبي البشر كلهم. لأننى أخ لهم جميعا لا لفرق منهم، ولهذا فانك ترى في أفكار رينان كثيرا من التناقض فانه يعيش للملكى والجمهورى، والجاهد والمؤمن، والتقديم والحديث، والمتعصب والمتساهل، ذلك أن فكره واسع رحب يستطيع فهم كل مافى تلك التناقضات من الجمال والحقائق، فيذكر محاسنها ومساوئها معا باستقلال تام، وانصاف كامل كأنه واقف أمام الدينونة الأخيرة» (٣٠)

.. ويعود فيؤكد على هذا التساهل الفكرى عند رينان ثم يقرر «وهذا معنى قولنا عنه فى صدر الكلام أنه مثال الفيلسوف الكامل» (٣١)

ولعل هذا يوضح لنا سر الارتباك الذى ساد كتابات فرح فى السنوات الأولى من حياته الفكرية، لكن الخطأ لم يلبث أن استقام، فرجل كفرح لا يعرف غير الاستقامة ومن ثم فانه لا يلبث أن ينتقد مسلكه السابق..

«إن كثرة الكتاب فى الشرق، وتعدد الآراء وتنوع اللغات، والترتيبات، قد جمعت فى كتبه ومجالاته وجرائده جميع الآراء الفلسفية ومذاهب الأدب الكتابى، وقد اجتمعت متناقضة متضاربة وأصبحت خليطا من جميع المذاهب فنرى فيها مذاهب سبنسر وداروين وماركس والقديس توما وأفلاطون وأبيقور وفلاسة الاسكندرية وشوبنهاور ونيتشة وزولا وكل هذه المذاهب المختلفة نراها فيه متجاورة مشتبكة اشتباك الأسل، وعلة هذا الاختلاط والاختباط هو عدم وضوح المبادئ، بعد لأبناء الشرق، للاجتماع حول كل منها أحزابا كل حزب يعرف أصل مبدأه وفروعه ويجعل الدفاع عنه وعنهما موافقتها مزاجه وأخلاقه وآرا».. ذلك أن الخلط بين المبادئ دليل على الجهل بها، والجهل بها، دليل على انحطاط العلم عندنا، وكونه لا يزال فى طفولته» (٣٢)

.. هكذا استقام السهم، وما أن استقام حتى عرف كيف يصل الى مرماه..

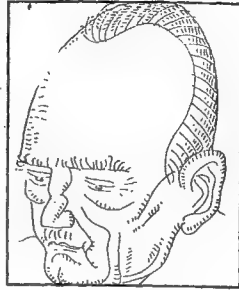
ولكن بم تبدأ..

هل نبدأ بالشوك، ففسير فوقه عن عمد لتفتح أصعب صفحات الكتاب الصعب؟
لم لا.. فلنبدأ بالقضية الشائكة دوما. قضية الموقف من الدين.

ولكن وقبل أن نبدأ لم لانسأل أنفسنا هذا السؤال المثير: لماذا حرص المفكرون الشوام- فى أغلبهم- على خوض غمار المناقشة الصعبة المراس فى مجال الدين رغم علمهم بحساسية هذا الموضوع عند المصريين وخاصية المسلمين منهم، خصوصا وأنهم كانوا جميعا- ولعلها محض مصادفة- من المسيحيين.



ملحة موسى
: ط حسين



ثمة اجابات عديدة على هذا السؤال الصعب.
جمال احمد يقول « أن شميل وفرح أنطون قد تأثرا بالأفكار التي سادت في أوروبا في القرن الثامن عشر، فتزعما اتجاهها علمانيا يتصور أن الدين يعيق العرب عن النهوض الى مستوى الحضارة الغربية، وأن السبيل الوحيد للتقدم هو تخليص المجتمع من نفوذ الدين» (٣٣)
أما كامل عسلى فيقول «أن الارساليات البروتستانتية والكنيسة المارونية التي مارست نفوذا كبيرا في لبنان قد خلقت جوا من الارهاب كى تحكم قبضتها على أتباعها، وقد أدى هذا بالمفكرين اللبنانيين الى أن يشنوا هجمات عنيفة على التعصب والطائفية» (٣٤)
أما عباس محمود العقاد فيجيب على ذات السؤال «ولعل سائلا يسأل، لماذا التحدى بين للنفوذ الدينى خاصة من خواص النشأة السورية (يقصد بلاد الشام) فأقول لهذا التسائل أننى كنت كذلك أعجب لهذا الأمر، استغرب الغيظ الشديد الذى تنوهج به كتابات السوريين الأحرار حين يحملون على النفوذ الدينى فى بلادهم».. ثم يضى قائلا لـ «أن رجال الدين هناك ربما كانوا أقوى الطوائف الدينية فى العالم وأوسع رعاة الكنائس أشرافا على حياة أتباعهم، فقد جمعوا بين الزعامة فى الدين والزعامة فى السياسة والزعامة فى العلم. وناهيك بها من سطوة هائلة تغرى بالتحدى وتغرى بالمناجزة.. وكانت طائفة رجال الدين فى البلاد السورية ولا تزال معقد آمال الشعب فى الحرية، لما بينها وبين الحكومة الفرنسية والحكومات الأوربية من صلة معروفة وأنها كانت ولا تزال قائدة الأفكار، وقدوة المسترشدين لأنها منشئة المدارس وطابعة الكتب ومربية الصفار والكبار وإذا اجتمعت لفئة هذه السطوة فغير عجيب ألا يرضى عنها وأن يتهم بها فريق الشبان المتعطشين الى المعرفة الحرة التواقين الى الآراء المتجددة من أصحاب النفوس الأدبية والعقول الطليقة.. وغير عجيب أن يجعلوا تحديها شغلهم الشاغل فى كل ما يدرسون ويكتبون» (٣٥)

ونضيف الى كل مانسبق أن هؤلاء المفكرين المتحررين قد وجدوا أنفسهم محاصرين بين سطوة

النفوذ الدينى لرجال ديانتهم، وبين سطوة النفوذ العثمانى المتخذ ثيابا دينية هو الآخر. فوقعوا بكل أفكارهم وطموحاتهم بين فكى كساره البندق.

ويروى فرح أنطون بعضا من مأساته بين فكى كسارة البندق فى رسالة مفتوحة وجهها الى والى بيروت السابق معلقا فيها على أحداث الفتنة الطائفية هناك.. يقول فرح فى رسالته «أن مجلة الجامعة نشرت فى جزئها الخامس رواية له عنوانها الوحش، أو سياحة فى أرز لبنان، وفى هذه الرواية فصل طويل بشأن الديور والرهبان وقد جاء فى الفصل أن الديور لاتنفع فيها اليوم للناس اذا لم تغير خطتها. قلما حدثت حادثة بيروت تألنا وأخرنا ارسال الرواية الى لبنان، لأنها لو وصلت فى اiban الحادثة لقوبلت بالسخط والضحك معا، وربما لاتعدهم هناك راهبا متحمسا يقف ويقول:

نفع الديور فى هذا الزمان ظاهر للعيان، فانها تفتح أبوابها لألوف اللاجئين من بيروت فتأويهم وتغذيهم وتسكن قلوبهم» (٣٦)

وعن رينان يتعلم فرح احترام العقل والعلم.. والدين عنده لا يخرج عن محورهما.. ويورد فرح فى ترجماته مأساء «صلاة رينان» التى يرقعها لألهة العقل والحكمة مؤكدا لها أن كل ماسواه زائل «أذا لايمكن صنع شىء ثابت يغير القواعد التى وضعتها أنت يا ألهة العقل» «لكنه يعود فيرمى لحاله موجها كلامه لذات الآلهة» ثم أنك تعلمين كم صارت خدمتك صعبة فى الأرض، فان كل استقامة ذهبت منها»

ثم يؤكد رينان فى صلاته أن الديمقراطية والعدل هما السبيل الوحيد لسعادة البشر فيقول «أنت وحدك فتية طاهرة نقية أيتها العذراء الجميلة، أنت وحدك قوية يا ألهة النصر، أنت وحدك تحفظين المدن وتحرسينها، أن لك كل مايلزمك من القوة، ولكن لاغرض لك غير السلام، فما واضحة الشرائع العادلة يا أيتها الديمقراطية التى مبدأها الأساس أن كل خير هو آت من الشعب، وأن كل مكان ليس فيه شعب يوحى الى النفوس عظامم القرائع فانه ليس فيه شىء، أيتها الآلهة علمينا كيف نستخرج الناس من المجموع الجاهلة»

هكذا يكون الشعب طريقه الذى لا طريق سواه «أننى أومن بك أيتها الآلهة، ومتى كنت قويا بك فاننى أقاوم كل نصع يغرنى، أقاوم ارتيايى الذى يجعلنى أشك فى الشعب. أقاوم اضطراب فكرى الذى كلما وجد الحقيقة لا يكتفى بها ويدفعنى الى البحث عنها أيضا، أقاوم هوسى الذى يمنحنى من الرضى بحكم العقل حكما قاطعا.. أننى أفضل أن أكون الأخير فى منزلك على أن أكون الأول فى سواه»

وتتجسد الرومانسية الثورية فى ترانيم ينشدها فى محراب العقل والعدل والشعب «فاعلمى أننى سأوقف نفسى على خدمتك، وأربط روحى فى هيكلك، سأنسى كل نظام غير نظامك، وأجعل غرفتى بجانب غرفتك، بل أعظم من ذلك أننى سأجعل نفسى اذا استطعت متعصبا متحيزا اكراما لك، فلا أحب شيئا غيرك، اننى سأتعلم لغتك وأنسى كل لغة سواها، سأكون ظالما لكل شىء. لايتعلق بك، سأجعل نفسى أحقر خادم لأحق أبنائك، سأمدح سكان أرضك وأحب فيهم كل شىء. حتى عيوبهم»

لكن كل الحقائق نسبية الا شىء واحد هو الايمان بالشعب.

«أحلام كل الحكماء فيها شىء من الحقيقة، وكل شىء فى هذه الأرض ليس الا رمزا وحلما، فان الألهة تذهب وقمر كالتناس، وليس يحسن أن تبقى أبدية، والايمان الذى كان للانسان لا يجب أن يكون له قيда» .. ولكنه مضى ليؤكد «لادموع حقيقة الادموع الشعب» (٣٧) ولكن فرح لا يكتفى بتقديم «صلاة رينان» فان له صلواته الخاصة، صلاته الأولى أوردتها فى مقدمة روايته «أورشليم الجديدة» فهو يوجه حديثه الى «المسيحية» التى يرمز اليها «بالحسنة المريضة» فيقول:

«وأسفاه، عاد الغالب الى عادات المغلوب. ان المادة قويت على الروح.. والمصالح على المبادئ..، والتقليد على الفكر والعقل، فهاتوا لنا معولا آخر للهدم مرة ثانية. الينا ياملائكة السماء بجراح جديدة المداواة هذه الحسنة المريضة، ولكن رحماكم فلتكن سكينة هذا الجراح نحيفة، أننا نشفق على جسمها التحيل وقلبيها الرقيق وجمالها الساحر ونفوس الملايين المتعلقة بها» فالمسيحية بحاجة الى مدد فكري وفلسفى جديد.. او هذا مايعتقد.

«هات روحك يا بوبذا لتعلمها الصبر والقناعة، هات فكرك ياكونفوشيوس لتعلمها الحكمة، هات بلاغتك الالهية ياأفلاطون لتدخل الى عروقها دم الفلسفة ممزوجة بالأنوار السماوية، هات عقلك ياأرسطو لتقوية عقلها، هاتوا ياحكماء ممفيس والاسكندرية وأثينا وروما كل حكمتكم وفلسفتكم لعلها تشفى.. وإياكم أن تقولوا أنها فى غنى عن كل ذلك بما لديها من المبادئ الساذجة، فانها نسيت مالمديها، ونسيت الفطرة والسذاجة. نعم أن فاهها لا يزال يردد ويترنم بألفاظه ولكن باللاسف أن قلبها لم يعد يفهمه ولا يقتنع به. ولذلك ذهبت منها صحتها وجمالها» (٣٨) وإذا كان حال المسيحية قد وصل عنده الى هذه الحالة فان ثمة جديداً..

«أن الشعب الحديث الخارج من رمال بلاد العرب قد استولى على ذلك الفكر الذى هجرته وهجم عليك بسلاحك بريئا فى أول نشأته من تلك النقائص التى أودت بك، لقد زحف بمثل الوحدة والعصبية والاصلاحات الشعبية والحياة الروحية والمعيشية الطبيعية والمساواة والاخاء والحرية، ومن فرط ثقته بنفسه ويعبئ به يظن أنه وحده سيمثل الوحشية.. وبهذه المناقب سيتسولى على الكرة الأرضية»

لكنه وبعد أن يمتدح الاسلام يعود فيتردد الى موقفه السابق «وسيبقى هذا الملك حتى تفارقه تلك المناقب كما فارقتك فيصيبه ماأصابك»

ثم يحبس الجميع مسلمين ومسيحيين أنفاسهم وهم يقرأون العبارات التالية «وفى ذلك الوقت تنظر حان كلاهما على الأرض أخوين فى المصائب تنظران الى الأمم والمبادئ الأخرى التى تجيء بعدكم»

لكنه بعد ذلك يدعو الجميع.. من كل الأمم الى أن ينشدوا معا «المجد لله فى الأعالي لأن الله خالقنا عظيم»

ويتوجه فرح أنطون فى احترام شديد الى رجال الأكليريوس قائلا «ياأساتذتى الأعزاء.. الذين مات أكثرهم الآن. انى أراكم أحياءا فى أحلامى، ولكننى أراكم كتذكارات حلوة عندى.. فأنسى لم

أخضعكم بقدر ماتظنون، نعم قلت أن تاريخكم غير كاف، ونلسفتكم أضعف من الفلسفة التي تعلمنا أن لاتقبل شيئا خاصا وراء الطبيعة، ومع ذلك فلا أزال تلميذا لكم، فأنى مطلقا أعتقد أن الحياة لا تقدر لها ولا قيمة الا بصرفها في الاخلاص والحقيقة والخير. الا أنكم تفسرون هذا الخير تفسيراً ضيقاً وتجعلون هذه الحقيقة مادية مجسمة، وأن كنتم مصيبين من حيث أساس الموضوع» (٣٩)

طائر البحر الابيض

.. هذه العلاقة الشديدة التعميد بين فرح وبين الدين يعود فيفسرها تفسيراً أكثر تعقيداً في كتابه «أوراق منشورة» فيقول «أن نفسي ستكون بعد وفاتي في خرائب كنيسة القديس ميخائيل، بشكل طائر البحر الابيض، وسيبقى هذا الطائر حائماً في الليل حول أبواب الكنيسة ونوافذها تائها عن المدخل شاكياً متألماً وهكذا تبقى نفسى المسكينة حائمة متألماً حول هذه الأكمة الى الأبد» .. ويعود فرح ليفتش في كتابات عمر الحيام ويستخلص منها عبارة ملفتة للنظر «ليست الهياكل والكعبة سوى أماكن للعبادة، وما أصوات الأجراس الا تسبيح بحمد القادر على كل شيء.. وكذلك محراب الجامع والكنيسة والهيكل والصليب، وكلها ليست في الحقيقة الا أشكالا مختلفة لحمد الله وعبادته» (٤٠)

ويخوض فرح معركة فصل الدين عن الدولة.. وعن التعليم. «ذلك أن الدين علاقة بين المخلوق والخالق، فالمسيحي حر في أن يعبد الله كما يشاء، وليس من حق الدولة أن تتدخل في شيء من ذلك.. وفي التعليم يجب وضع الدين جانبا.. أما الدروس الدينية والمبادئ الدينية فتدرس في المعابد والمنازل» (٤١) وهو يدافع عن حرية العقل والفكر بلا قيد «لا يجوز للناس أن يتمتعوا العقل البشري من الانطلاق في جو الفكر لطلب الحقيقة والعلم والنور بالآلات العقلية التي منعه الله أياها دون تضيق على هذه الآلات وأيقافها في مجراها»

.. ومن هذا المنطلق يقترب فرح في انهيار شديد من فكر ابن رشد، ويتمسك بالجانب المادي منه ويتحدث عنه مطولاً.. وينقل عن ابن رشد عبارات تثير في نفوس المؤمنين حرجاً بالغا.. فهو ينقل عنه ملاحظاته عن المخلود والبعث فيقول أن المخلود للانسانية أى للعقل الفاعل العام أما العقل الخاص المتفعل فإن من صفاته الفناء وبناء عليه يكون العقل الفاعل (الانسانية) خالداً، والعقل المتفعل الخاص (الانسان) فانياً، وبناء على ذلك لا يكون بعد الموت حياة فردية» (٤٢) الى هنا وتشور ثورة عارمة ضده، خاصة وأنه في ختام حديثه تهرب من الاجابة عن مدى صواب أو خطأ هذه الأفكار وقال أننا نجد «في بناء كل واحد من الفلاسفة رملا وصخرا أى ضعفا وقوة»

.. واستمر الجدال، ولم يكن فرح من ذلك النوع الذي يتراجع أمام ضغط. وتصدى له الامام محمد عبده وثار بينهما جدل عنيف برغم أن فرح أنطون كان يسجل دوماً اعجابه بالشيخ محمد

عبد «فاننا نطالع بامعان لامتزيد عليه كل ماتنشره رصيفتنا مجلة المنار الفراء من الدروس التي يلقيها فضيلة الاستاذ الشيخ محمد عبده مفتى الديار المصرية في الجامع الأزهر تفسيرا للقرآن، فتجد في كل صفحة من صفحاتها روحا جديدا اذا تم انتشاره كان بمنزلة اصلاح عظيم في العالم الاسلامي» (٤٣)

واحترم الجدل بين عملاقين، وحاول البعض أن ينحرف به الى جدال بين مسلم ومسيحي. ويكتب حافظ ابراهيم بيتا من الشعر يؤيد به الامام يقول فيه:

وأنت لها إن قام في الغرب مرجف

وأنت لها إن قام في الشرق مرجف

ويغضب فرح ويكتب الى حافظ معاتبا «حافظ، حافظ، أنت لم تحاسب نفسك لما نظمت هذا

البيت» (٤٤)

.. وخوفا من تحول الأمر الى فتنة اتفق الرجلان الى ايقاف جدل كان جدلا عقليا وعلميا. ويرغم ذلك كله.. ويرغم أنه قد تهكم كثيرا على رجال الدين المسيحي.. ويرغم أنه يقول في روايته «الوحش، الوحش» ان تاجرا قد تقدم بشهادة الى السيد كلدن فرد عليه كلدن «هل تريد أن أجعل أحد خدامي يجلب لك مثلها العديد، ومن بينها شهادة رئيس ديني كبير مقابل عشرة ريات فقط» (٤٥)

برغم ذلك كله فقد وقف أحد رجال الدين المسيحي هو الارشمنترت ايصاثيا عهود (دير مارجرس الحصن) يرثيه عند وفاته قائلا:

«آيه، آيه يافرح، أنت مامت، أنت مشيت الى الخلود، على ضو يراعك،

كفروا، كفر الأولى مادعوك رسولا، وجهاد الرسولية يعبق من شق قلمك، إن لقي كتبك وبين تضاعيف سطورك تلعب أمضى السيوف نضالا وانتصارا ودفاعا.

كم سبكت من روحك؟ من ضو عينيك؟ من دم فؤادك؟ أنك لمن على درجات التضحية حملت كلمة الإشارة الى بني جلدتك.

بيمينك حكمت أكليلك الخالد

' بريشتك الساحرة طرزت ثياب العرس فادخل الى فرح ربك»

.. ويحق لنا أن نزداد دهشة..

د. البرومانسى اشتراكيا:

قدم الرومانسى الثائر صلوات عديدة، لعل أجملها وأكثرها رقة وعذوبة صلاته الشهيرة أمام شلالات نياجارا، والتي رتلها أثناء وجوده في أميركا، تلك الصلاة التي وصفها أحد الصحفيين بأنها «من أجمل وأنفع ماكتب في العالم بأية لغة من اللغات» (٤٦)

وقف فرح أنطون خاشعا أمام الشلالات الجبارة ليقول:
«أتذكر أيها الشلال يوم كان شاطئك مرتعا لأولئك الهنود المساكين قبل أن يصل اليك البعض
ويقتصبوا أرضهم هذه ظلما وعدوانا»

ثم يمضى سريعا ليتحدث عن عملية التحويل الرأسمالي التي غيرت وجه أمريكا «قد غيروا
أرضك ومن عليها أيها الشيخ، وهم يظنون أنهم حستوها وحسنوك، وجملوها وجملوك، وماجمالهم
الا كجمال المرأة الدميعة زخرف خارجي، وطلاء سطحي، حك هذا الطلاء قليلا فتجد جيفة منتنة»
بل انه يؤكد أن الوحوش الضارية التي كانت ترتع في الماضي على ضفاف الشلال أشد رحمة
وأقل وحشية من وحوش الرأسمالية «فان الامم تتعاضد وتتسلح تأهباً لاقتتال أفظع من اقتتال
الذئاب، والشعوب يأكل في داخلها كبيرها صغيرها، وقويها ضعيفها كما تفعل أسماكك»

«فروكفلر يملك من المال ألف مليون، بينما ملايين من البشر يستعطفون الخبز ولا يجدونه. وهو
يستخدمهم بأجور تافهة لزيادة ثروته الملتطخة بدمائهم وعروقهم، وهم يسكنون ويعملون لأنهم
مضطرون، والسلطة في الأرض ضعفت وكادت تنحل فان الناس أسقطوا العروش والملوك، ولكنهم
أقاموا مكانها لكل واحد منهم ملايين من الرؤوس، فقويت بذلك سلطة المشعوذين والدجالين
والجهلاء الناصحين، الذين يتملقون الشعوب ويضلونها، كما كان اخصاء الملوك يتملقونهم
ويضلونهم. والأفراد يتخاصمون ويتعادون، ويفترش بعضهم بعضاً بأيديهم وألسنتهم وأقلامهم،
تنازعا على الرزق والسيادة.. وقبح هذا الرزق وهذه السيادة. اذا كان لا يبلغ اليهما الا بالرجوع
الى وحشية وهمجية أشد من الوحشية والهمجية الأولى.. فاذا كان كل هذا هكنا، أيها الشلال،
فأين الارتفاع الذي يزعمونه ومافائدتك في استبدال ذئابك القديسة بهذه الذئاب الجديدة التي لها
طباع تلك» (٤٨)

ومنذ اليوم الأول من القرن العشرين يقف الرومانسي ليرتل للقرن الجديد ترانيم تتحدث عن
الاشتراكية. في اليوم الأول من الشهر الأول من القرن العشرين.. يكتب فرح أنطون في مجلته
«الجامعة»:

.. «يصدر هذا الجزء من الجامعة يوم انتهاء القرن التاسع عشر، ودخول القرن العشرين،
فوداعا أيها القرن الراحل وسلاما أيها القرن القادم..»

لكننا يمكننا أن ننظر للحداث التاريخية من أكثر من زاوية، فأية زاوية اختار فرح أنطون
ليحدث منها عن القرن الراحل:

.. «لنر هذا القرن على لهيب الثورة الفرنسية، ومدافع نابليون يدوى صداها في الجهات
الأربع.. ولقد كان من تأثير هذه الثورة أنها وضعت أساس الحرية في العالم على أسس ثابتة
لاتتزعزع، وفتحت عيون الأمم في الشرق والغرب، فكأن تلك الشعلة التي أحرقت فرنسا حيناً
من الزمان قد أنارت الدنيا بأسرها»

لكن الثورة البرجوازية.. ليست كافية ولهذا فأنه «لاريب أن عمل القرن التاسع عشر من هذا
القبيل ناقص نقصا عظيما، ولكن هذا القرن عمل كل ما كان يستطيع عمله. واذا لم يكن له من
فضل غير المنادة بالحرية والمساواة للأفراد والشعوب كفضاء ذلك فضلا على القرون الخالية، لكنه لم

يناد بذلك فقط بل أعطى الأفراد والشعوب قوة توصلهم الى أغراضهم اذا راعوا النوااميس الطبيعية وابتغوها بلا أفرط ولا تفريط»

لكن فرح لا يستطيع أن يكتفى بذلك، فثمة فضل آخر للقرن الراحل.. «ذلك أنه من أعمال القرن التاسع عشر الاجتماعية استفحال أمر الاشتراكيين استفحالا نفع المبادئ الديمقراطية وأفاد ضعضاء الامم، افادة تذكر لهم بالشكر.. وتفصيل ذلك يطول ايراده فنكتفى بهذا البيان الوجيز» (٤٩)

وحتى قبل بداية القرن، كان الأمر واضحا بالنسبة لفرح أنطون، وكان موقفه من النظام الرأسمالى، بل والعالم الرأسمالى ككل واضحا أيضا.

ففى ١٣ نوفمبر ١٨٩٩، حدث كسوف فى الشمس أثار هواجس الناس بقرب نهاية العالم، وينتزهها فرح أنطون فرصة لينادى بنهاية عالم قائم وقيام عالم جديد.

«متى ينتهى» «هذا العالم».. «يسألون متى ينتهى هذا العالم، ونحن نقول لهم متى ينتهى، يعدل الحكام، ينتهى حين يعامل ولاء الأمور شعوبهم كما يعامل الآباء أبناءهم، ينتهى حين تنفق الحكومات مائدفعه الشعوب اليها من الضرائب والرسوم الضرورية فى تعليم الشعوب وانقاذها من آفة الجهل الهائلة، لاعلى البذخ والأمور الكمالية، يومئذ ينتهى عالم الجهل والشقاء والفقر والردائل والأوهام ويقوم عالم ثان تبيره شمس الفضيلة الباهرة والادب الفاضل والعلم الصحيح، والا فسواء موتنا وحياتنا فى العالم الحاضر، وسواء خرابه وعماره، اذا بقى على ماهو عليه الآن» (٥٠)

والحرية.. مطلب هام عند فرح أنطون، تمسك بها دوما، وناضل دفاعا عنها فى كل حين.. «وعندنا أن أولى حاجات الكاتب الجراءة والحرية، ونريد بذلك حرية الفكر والنشر، وتحت الحرية، تدخل فضائل كثيرة فإنه متى كان الكاتب يكتب بحرية واستقلال فكر، فانه يكون صادقا منصفاً عادلاً... ويشترط أن تكون الحرية مطلقة فى أقواله لا أن يتكلم بحرية فى هذا الموضوع لأن الحرية موافقة لمصلحته، ويذهبن ويصانع فى ذلك الموضوع لأن الحرية فيه مخالفة لمصلحته» (٥١)

وهو ينشر ترجمة لوثيقة حقوق الانسان الفرنسية مؤكدا.. «حقوق الانسان لا يجرز أن يدوسها انسان» (٥٢)

ويخوض فرح معركة من أجل مجانية التعليم والزاميته، مؤكدا أن ذلك ضرورى لنهضة الوطن وخطة أولى نحو نشر المعرفة «فالمعرفة تجلو عن النفس غياهب الجهل، وتعلمها كل فضيلة، وتدنيهها من أبواب السماء.. المعرفة عدوه الظلمة وصديقة النور، عدوة الوحش وصديقة التمدن، عدوة الضلال وصديقة الحقيقة، عدوة الرذيلة وصديقة الفضيلة.. هذه هى المعرفة التى نعينها» (٥٣)

.. ويدافع فرح عن حقوق المرأة وحريتها.. وينشر على صفحات الجامعة تلخيصا وافيا لكتاب، «المرأة الجديدة» تقاسم أمين معلنا تأييده للكتاب ولما فيه من أفكار. (٥٤)

ويعرف فرح أى طريق يقترب منه، ويعرف أنه طريق صعب وملىء بالشوك، ويعرف أن

الدفاع عن الاشتراكية يتطلب توضيحات.. ويقول «ليست كل نظرية جميلة يود الناس أن يتفادوها، ولهذا فقبل تحبيب الجمهور في المبادئ الديمقراطية والاشتراكية يجب الاستعداد للجهد في مقاومة الاستبداد والاستبعاد وتأييد الحرب بالقوة» (٥٥) .. نعم بالقوة.

ولابس من ذلك فان فرح يعتقد «أن في كل قوم أو شعب أو أمه أفرادا مخلوقين لكي يضعوا بصالحهم الشخصية ويمثلاتهم النفسانية، وأخيرا بحياتهم لاجل مصلحة شعبهم.. والأمة تكون قوية أو ضعيفة بقدر مافيها من هؤلاء الذين خلقوا ولألة لهم الا هذه اللذة، لذة تضحية الفرد لاجل الجماعة» (٥٦)

ولهذا فان فرحا يشمر ساعدية ليبدأ هجرما شديدا على الأغنياء.

«تراهم يركضون، ويجدون، ويجمعون المال أكداسا الى أكداس فتخالهم صاعدين مرتقين والحقيقة انهم مازالوا يدورون ضمن تلك الدائرة، ويزيدهم الغنى انحطاطا»

ويتحدث عن الغنى فيقول «ماقولك في رجل يلبس جاهل لايعرف من الدنيا شيئا غير جمع المال بالطرق المحللة والمحرمة، وهمه في غش الناس للربح منهم، جسمه كجسم الشور غلاظة وضخامة، وعقله كعقل عصفور، وكل أفكاره متجهه الى جهة واحدة هي التغلب على غيره بكل الطرق، فعنده الغش والاحتيال والسرقة وتعتمد ضرر الغير وخرق حرمة كل نظام وكل شريعة بطرق يعرفها ويعرف أنها لاتوقعه تحت طائلة الشريعة، والاستئثار بكل شيء والاستخفاف بكل شيء في الأرض والسماء، اذ لاقيمة لشيء عنده غير المال» (٥٧)

وهو يعلق على ديوان لمصطفى صادق الرافعي ويتوقف أمام أبيات تقول:

أرى الانسان يطفى حين يطفى

وما أدنى الهبوط من الصعود

ليس من العفانين وهو ظلم

جزاء السعي يكتب للقعود

ويلقى على البيت الأخير قائلا «هذا البيت الأخير يعدل وحده ديوانا كاملا، فانه عبارة عن خلاصة الانتقاد الذي يوجهه بعض العلماء والفلاسفة الى أغنيائهم الذين يتنعمون وهم قعود في مجالسهم دون عمل يعملونه بتعب عشرات ومئات وألوف من البشر المستخدمين عندهم» (٥٨) .. أما كيف نقاوم ذلك، فان فرح واضح أيضا أن جمعيات العملة في الزراعة والتجارة والصناعة هي التي تسوق اليوم السياسة والساسة في سبيل الارتقاء بقضيب من حديد» (٥٩)

آفات التمدن الرأسمالي

ومنذ وقت مبكر يكشف فرح أنطون آفات المجتمع الرأسمالي «للمدن الحالى آفات، كما أن له حسنات، ومن هذه الآفات تمكن بعض البشر من دوس القانون استنادا الى القانون وقتل حقوق الانسان استنادا الى مبدأ حقوق الانسان. ومن هذا التمييز حالات الغنى الطائلة في أمريكا.. ان الغنى الطائل يوشك أن يكون خطرا داهما على الهيئة الاجتماعية. أنه خطر الاحتكار، فانه قد

نشأت في تلك البلاد صناعة جديدة مدارها تأليف شركات احتكار البضائع والسلع ومواد المعيشة، فشركة تحتكر الفولاذ، وواحدة تحتكر السكر وأخرى تحتكر البن.. وهذا الاحتكار لا يستوجب اذنا من الحكومة ولا رضى من أرباب الصناعة ولا موافقة من الأهالي بل يتم بالرغم عنهم جميعا. أن ما يربحهم الاغنياء في البورصة من الأرباح الفاحشة بلا تعب ولا نصب مبنى أكثره على غش الناس وخداعهم ليضاعفوا ثروتهم الطائلة بحركات مالية تستنزف أموال الأمة ويختتم فرح مقاله مشبها الرأسماليين بدود العلق الذي يمتص دماء البشر «ومن الغريب أنه مامن أحد يجهل ما نطوت عليه هذه العلق الهائلة التي تمتص دماء الشعوب وحياتهم هؤلاء الذين يدعون الشرف والاستقامة لكنهم لا يخالقون نص القانون» (٦٠)

ولم يكن من السهل أن تمر كلمات كهذه دون هجوم.. فبعد أن نشر فرح أنطون روايته «أورشليم الجديدة» هاجمته المقتطف هجوما شديدا.. ولم تكن المقتطف وحدها «فقد علق الكاتب الفاضل الشيخ سليم خطار الدحاح في جريدة المصباح البيرونية تعليقا انتقد فيه الرواية وقال أن مبدأ مجلة الجامعة هو مبدأ الكومينزم» (أى الشيوعية)

لكن فرحا ليس من النوع الذى يتراجع أمام هجوم زادت حدته، بل لعله واحد من هذا النوع من الناس الذى تزداد صلابته كلما ازداد تعرضه للهجوم فيرد ردا عاصفا «تولستوى وفولتير.. هؤلاء الأعظم مع كونهم من الطبقة العالية، ومن أهل المال كان دأهم أن يحاربوا بكل قواهم ذلك الفساد الاجتماعى والسياسى المبنى على سلطان المال الذى يسم دم الأمة لأنه يقتل العدالة فيه، ويجعل القانون العربى فى يد المال يميل معه حيثما مال ويحصر السلطة والمنافع والأملاك والأرزاق فى أفراد قلائل، ويكون باقى الأمة أجراء مسخرين لهم يتعبون ويكدحون وغيرهم يتمتع بثمرة تعبهم دون أن يهتم أو يفتحم لحالة الأمة والعملة (العمال) الذين يجمع ثروته منهم»

ولعل فرح أراد أن يلوح لمقتضيه أنه ليس وحده فى الميدان فيقول: «ويظهر أن هذا الداء (الاستغلال الرأسمالى) قد بدأ ينتشر فى الشرق انتشاره فى الغرب، فقد قرأنا منذ مدة عدة فصول فى الجرائد العربية فيها بروق وعود على سلطان المال فى الشرق، منها مقاله فى جريدة «الصاعقة» المصرية هى فى الحقيقة صاعقة لم نقرأ قط مقاله بليغه بموضوع كموضوعها، وأخرى فى رصيصة فى البرازيل..»

بل هو ينذر خصومه بأن الصراع سيشتد بين الاشتراكية والرأسمالية.. «ويظهر لنا مما نقرأه أن هذه الحركة أخذت فى الامتداد والانتشار. ونحن نأسف لها لأنها ستكون فى مستقبل قريب أو بعيد سبب نزاع شديد بين الشرقين كما هى بين الغربيين ولكن للأسف لا يوقف مجرى التواميس الطبيعية. ومتى جاء ذلك الزمن وصار معلوما فى الشرق إن هدم الفساد الاجتماعى مقدم على هدم الفساد السياسى لأنه بدون الفساد الاجتماعى يستحيل وجود الفساد السياسى، وستذهب دولة الاستفراء العصرى (الملكية الفردية) الذى أزوج ماتكون بضاعته فى صفحات رصيقتنا المقتطف، ودولة الاحتكار المالى الذى يقيم له المقتطف فى صفحاته صورا وقائيل تجدد أولئك الأمريكيين الطفغة الذين يحتكرون أرزاق الأمم ويعيشون فيها كالعلق يمتصون دماها ولا ينفعونها» ثم «وتقوم دولة التعاون الاجتماعى والتضامن البشرى بين جميع طبقات

الأمة» (٦١) (التشديد من عندنا).

.. هل أذكركم أننا فى عام ١٩٠٣ ولم نزل..

وفى ذات العام استخدم فرح أنطون أقوى طلقاته ضد المجتمع الرأسمالى فأصدر روايته الشهيرة والبديعة فى آن واحد «الدين والعلم والمال».

وفى هذه الرواية أقام فرح أنطون ثلاث مدن احداها يسودها الدين والأخرى يسودها العلم والثالثة يسودها المال، ثم أقام حوارا وصراعا بين ممثلى القوى الاجتماعية فى هذه المدن ليبرز فيه حقائق الصراع الطبقي بين العمال ورأس المال..

ونعتقد أن هذه الرواية تمثل أول اطلالة ماركسية شبه متكاملة على الفكر المصرى. ويسجل فرح فى البداية أنه لا يكتب رواية بالمعنى المفهوم «سميناه رواية على سبيل التماهل لأنه عبارة عن بحث فلسفى اجتماعى فى علاقة المال والعلم والدين وهو ما يسمونه فى أوروبا بالمسألة الاجتماعية، وهى عتدهم فى المنزل الأولى من الأهمية لأن مدينتهم متوقفة عليها» (٦٢)

ويطل الرواية شاب اسمه حليم اتى من أقاصى البلاد ليشاهد المدن الثلاث. لكن حليما ليس شخصا عاديا فقد «كان وهو فى المدرسة قد لمح فى ذهنه عصرا يسميه مؤرخو اليونان العصر الذهبى ويسميه كتاب المسيحية الفردوس الأرضى فبقى منه فى فكره أثر»

وفى الرواية يجلس رئيس الاجتماع.. رئيس جمهورية المدن الثلاث ليعلن افتتاح الجلسة معلنا «اما الآن فانتا نسع الشكاوى التى اجتمعنا للنظر فيها بصدق وحسن نية..»

«فنهض زعيم العملة وقال: ان شكوى العمال من طمع أرباب الأموال. فالعمال يتعبون ويجدون وأرباب الأموال يتمتعون ويتلذذون، فمن العدل ان يشارك أولئك هؤلاء فى كل شىء...»

فنهض النائب عن أرباب الأموال: أن شكوى أرباب الأموال لم تكن من العملة أنفسهم فانتا نحب عمالنا كما نحب أولادنا، كيف لاوهم رفقاؤنا وشركاؤنا فى أعمالنا، وإنما شكوانا من بعض الظالمين الذين يثيرون خواطرهم ويحرضون طبقتهم فلتفصل الحكومة العمال عن هؤلاء المحرضين فيستتب السلام بين الجميع.

فنهض رجل من فريق العلم وقال: اذا صح أنه متى رفعت يد الذين يسمونهم محرضين بين العمال فقد زال نصف شكوى أهل المال، وإنما يبقى عليهم فى هذا الموضوع أن يبحشوا هل يرافق السلام الذى يحصل حينئذ هنا العمال وراحتهم وسعادتهم، أم يبقى سلامهم موتا أدبيا وماديا كسلام أهل القبور. واننا معشر أهل العلم نفتخر فى هذا العصر بأننا قد حللنا فى هذه المسألة كل أهل الأديان وصار همنا الأول التفكير بانهاض الشعوب وترقيتها بينما ترى أهل الأديان يسلمون الشعوب بأيديهم الى الأطماع المختلفة فكان فعلهم مثل ملوك يخلعون أنفسهم بأنفسهم ولذلك تراهم يكثرون من التزلف للاغنيا وأرباب الأموال، ويجارونهم فى كل شىء حتى فيما يخالف مبادئهم الدينية.. ويلهون الشعب فى أثناء ذلك بالتدجيل عليه ليشغلوه بالأوهام والأحلام عن مصالحه الحقيقية» (٦٣)

الشعب المهذب يخون الشعب المسكين

ثم يبدأ فرح أنظون فى كشف النقاب عن حقيقة الاستغلال فى المجتمع الرأسمالى.. فالجلسة الأولى كانت للاستماع الى الشكاوى أما الثانية فكانت للمرافعات.

«وكان أول المتكلمين زعيما من زعماء حزب العمال فقال: لقد احسنتم فى تخصيصكم الجلسة الأولى لمشاكل العمال وأصحاب الأعمال لأن هذه أكبر المشاكل.. ومتى حللناها حللنا معها سواها. ولكن لاسبيل الى حلها الا باشتراك العمال فى ربح الأعمال. فانتنا الآن نخدم أصحاب الأعمال نخدم كما يخدم العبد سيده. وأسعدنا خطأ وأعظمنا قدرا يتناول فى الشهر مائة فرنك أى يأخذ فى السنة أجره ١٢٠٠ فرنك فاذا افترضنا أن عددنا فى العمل ٣٠ عاملا كان مجموع ربحنا جميعا فى العام ٣٦ ألف فرنك على حين أن العمل يربح فى كل عام مليون فرنك ربعا مجردا، وكل هذه القيمة تذهب وتنصب فى صندوق صاحب المعمل مع أننا نحن السبب فى ربحها.. ولنترك مسألة الربح جانبنا ولننظر الى مسألة أخرى، وهى أن العمال والمستخدمين قوم لايتناولون فى اليوم أكثر من فرنك واحد أجرة لهم فكيف يمكن أن يفقههم هذا الفرنك خصوصا اذا كان لهم أولاد عليهم القيام بأودهم..»

لذلك نطلب منكم نحن العمال باسم الانسانية والاخاء البشرى أن تنصفونا فنحن الأكثرية فى البلاد ويدوننا لاتقدرون أن تصنعوا شيئا، فحرام أن نصنع كل شىء، وعلى ظهورنا تلقى كل الأحمال، ثم تترك الحكومة فريقا قليلا من أصحاب الأموال يحتكر منافع البلاد وقوائدها وخيراتهما ويسخر لنفسه الأمة كلها..»

ويؤكد الكثير من الباحثين أن هذه الكلمات تظل منها.. ملامح قراءة متأنية لكتاب «رأس المال» بالتحديد، وفرح أنظون لا يخفى ذلك فعندما يرد أصحاب رأس المال مدعين أنهم يتمتعون بحرية ويردد آراء عديد من الفلاسفة يؤيدون «حرية» الاستغلال الرأسمالى.. يرد ممثل حزب العمال قائلا «اذا كان فى حزبكم فلاسفة كبار وعلماء أعلام، ففى حزبنا من هم فوق العلماء والفلاسفة.. أنه كارل ماركس»

ويجرى النقاش طويلا.. يقف العمال والعلماء فى جانب ويقف رجال الدين رجال المال فى جانب آخر.. ولكن فرح أنظون لم يكن بسيطا الى هذه الدرجة فهو يعرف الفارق بين العلماء والعمال.. بين الثورة الحققة والاعتدال، بين الماركسية واشتراكية الدولية الثانية، بين العمال وفكر مثقفى البرجوازية الصغيرة، فالعلماء يحاولون التوصل الى حل وسط. ويكتفون بزيادة الأجور وفرض ضريبة الايراد ويعيدون قانونا بذلك لكن العمال يرفضون ولايقبلون الا «الدولة الاشتراكية» ويستيقظ الناس صباح اليوم التالى للجلسة ليجدوا على الجدران فى كل مكان شعارات حمراء ضخمة تقول «الشعب المهذب يخون الشعب المسكين»

ثم يوجه فرح أنظون خطابه الى الكادحين قائلا:
«أيها العمال المستخدمون..»

لقد خدعوكم وضحكوا عليكم، فلا تصدقوهم، ولا ترضوا باقتراحاتهم، اذ لا غرض لهم من هذه الاقتراحات سوى ارجاعكم الى العبودية بالاجرة وانتم لا تطالبون الضريبة على الايراد ولا زيادة رواتبكم بل تطالبون مشاركة أصحاب الأعمال فى أعمالهم. فاذا رفضوا هذا الطلب فان حقوقكم هى الاستيلاء على المعامل والمزارع والمتاجر والمصانع لأنها ملك لكم بحكم الطبع وهو خير من حكم الشرع. فاستولوا عليها ولا تخافوا. (التشديد من عندنا)

أيها الاخوة: هل تعرفون الذين خانوكم. خانكم أولئك الذين يسمون أنفسهم علماء ومعتدلين، ومادروا أن الاعتدال لا يحصل حقا ضائعا.. أيها الأخوة: نحن فى غنى عن الجميع، واعتمادنا على أنفسنا طريقنا فلنجتمع اليوم على أبواب المصانع والمزارع والمتاجر لنناقش أصحابها الحساب، ونريهم قوتنا، ونبلغهم نهائيا أننا نطلب الموت أو مشاركتهم فى أرباح أعمالهم» (٦٤)

وتنفجر الثورة ويتجمع العمال صائحين «الاشتراكية أو الموت» «نحميا الاشتراكية» لكن جنود الجيش كانوا يحرسون المصانع فصاح العمال: أيها الجنود، نحن وأنتم اخوان لأننا من أبناء الشعب فلا تسبوا لنا وصدرت الاوامر للجنود بالهجوم.. لكن خمسين جنديا ينضمون الى العمال.. أما البقية فكان النظام العسكرى متصلا فى نفوسهم فساورا كالعبيان الى حيث يقودهم رؤسائهم، فتمكين الجند فى ذلك النهار من تفريق العمال»

.. ويقع فرح أنطون فى المأزق الدرامى، فكيف ينهى روايته، هل ينهيها بانتصار الاشتراكية، هكذا ببساطة ومن أضراب عمالى واحد فى عام ١٩٠٢، أم ينهيها بهزيمة العمال فيحبط الشعار التى أراد لها أن تزهر..

.. هكذا قرر فرح أن يهدم الحلم، وأن يطوى الصفحة دون نهاية أو خاتمة للصراع موحيا بأن الصراع لايزال وسيظل مفتوحا.. وهكذا استيقظ حلیم من نومه ليجد المدن الثلاث وقد أصابها صواعق وزلازل. وانتهت الرواية.

ولعلنا ندرك الأثر الذى تركته رواية كهذه.. لقد أثارت تأييدا وحماسا وهجوما وانتقادا.. ويعلق عليها مصطفى صادق الرافعى بقصيدة رائعة يتوعد فيها النظام الرأسمالى بثورة يقوم بها الفقراء..

يظن الأغنياء الفقر ضعفا .. وكمن من حية تحت الخراب
ولا يخشون من جاعوا لديهم .. وليس أضر من جوع الذئاب (٦٥)

ولا يتوقف فرح عن معركته فعندما أضرب لفاقو السجاير يسانداهم فرح بشدة، بل هو يطلب فتوى من الامام محمد عبده بشأن مدى التزام الدولة بضرورة التدخل فى المنازعات بين العمال وأصحاب الأعمال، ويرد الشيخ محمد عبده بفتوى بالغة الأهمية والدلالة تدين أسلوب الاستغلال الرأسمالى اداة صريحة» (٦٦)

وعندما اشتعلت ثورة أكتوبر فى روسيا ١٩١٧، كان فرح أنطون معها ودافع عنها دفاعا صريحا وصادقا.. ويؤكد صديقه الحميم وزميل نضاله نقولا حداد «لقد اطلع فرح على مؤلفات ومقالات وأخبار عديدة تنفى معظم ما شئنه خصوم البلشفية عليها، وكان يؤكد أن الحركة البلشفية كتجربة اذا فشلت أضرت الحركة الاشتراكية أمدا مدينا» (٦٧)

وعلى صفحات الأهالى تتوالى مقالات وأخبار تؤيد ثورة أكتوبر تأييدا حاسما..
 .. «جاء من لندن أن مؤتمر الاشتراكيين الفرنسي فى تور قرر الانضمام الى المؤتمر الشعبى الثالث (الكومنترن) ويعد هذا العمل كحلقة من سلسلة التطور الاشتراكى فى الغرب، كما أنه يعد فوزا هاما لنظرية اشتراكى موسكو» (٦٧)
 .. «انه لمن أوجب الواجبات على المدنية الغربية جميعها أن لاتترك عهدا تاريخيا ذا صحيفة استثنائية وعلى جانب عظيم من الخطورة دون أن تكون على علم تام بعناصره.. أنه لاجرام عظيم ذلك العجز المخجل الذى ظهرت به أوروبا الغربية جميعها عن تفهم حقيقة المثل الروسى الأعلى.. وتظن أننا لانخرج عن دائرة الحقيقة اذا قلنا أن قوة الدفع التى شهدت مظاهرها فى روسيا السوفيتية لم تكن لتقوى على اخراجها نظم آلية فحسب بل من المحقق أن هاتيك النظم كانت تدمر تحت القوة المضاعطة بقليل من العناء لولم تكن مرتكبة على عامل روحى ثائر» (٦٩)

وتقف الأهالى دوما مع روسيا السوفيتية.. فتدين الصحف الغربية التى تشن حملات من الأكاذيب ضد السوفييت. وتقول: أن صحافة الغرب ذات شهرة طائفة فى تحريف الأخبار بل واختلاقها، وتدين الأهالى الهجوم البولندى على روسيا السوفيتية وتوالى نشر الاحتجاجات ضد هذا العدوان..
 .. وتترقب الكلمات.. فالقلب الثائر يتوقف.

هـ - صراخ :

ولقد يكون غريبا أن رجلا كفح.. حادا فى كلماته، شديدا فى خصومته، واضحا فى انتصائه يحظى عند وفاته بكل هذه المراثى، التى عندما جمعت شغلت كتابا كاملا..
 ولقد طالعنا مرثية الاشمندرث ايضا ثابا عبود عن دير مار جرجس الحصن.. وطالعنا فقرات من مراثى عديد من الكتاب والصحفيين.. ويبقى أمانا أن تقدم بعض النماذج..

السيدة الفاضلة روز أنطون.

أرجو أن تتقبلى خالص عزائى فى وفاة الفقيه شقيقك ولقد كانت خسارتنا فيه فادحة»

سعد زغلول رئيس الوفد المصرى

«لقد رأيت فرحا مرارا، ولكنى لم أكلمه الا مرتين أو ثلاثا... فسمعت من نبرة صوته وما رأيت من خشوع نظره، وأحسست موضع دائه، فقلت له مراسيا «انك يا فرح أفندى طليعة مبكرة من طلائع هذه النهضة العامة

وسيعرف لك المستقبل من عملك مالم يعرفه الحاضر، وستكون حين يفترق الطريقان خيرا مما كنت فى هذا الملتقى المضطرب.. فأوما برأسه إيماء شاكرة، وحرك يده حركة فائرة وقال: إنه يأخى تيار جارف فعماذا يحفل المستقبل بالحاضر، وماذا يبالي السائر للغد إن كان قبله فى مفترق الطرق»

عباس محمود العقاد

« ان الفراغ الذى أحدثته وفاة فرح أنطون فى الأدب العربى لن يملأ أحد فى أيامنا الهوجاء هذه.. وأنى لأذكر الساعات اللذيذة التى قضيتها أطالع مجلدات مجلته الجامعه، وقد تركت اذ ذاك فى نفسى أثرا شبيها بذلك الأثر الذى يتركه دين جديد فى قلب حديث الايمان، فكانت تعتلج فى صدرى لواعج واحساسات غامضة وتتفتح أمامى أبواب تترك فى نفسى شيئا يشبه مقام الكشف عند الصوفيه»

سلامه موسى

* على «فرح» فلحزن الشرق حزنه

فما هو فرد انما هو جيل
لقد كان طورا للحقيقة راسخا
تبل رؤاسيها وليس يميل
ففى كان صدقا فى قم الدهر بيتنا
وجل البرايا كذبة وقضول
ففى كان لا يرضى الحياة حقيرة
فماش ليبنى والجليل جليل
فيا لأسيفى كم يقتل العقل نابغا
وكم عاش بالجهل الهنى جهول
ليالى النسيم المقمرات قصيرة
وليل الشتاء المشعر طويل

مصطفى صادق الرافعى

§ - خاتمة:

وهل من خافه أفضل من هذا البيت:
ليالى النسيم المقمرات قصيرة وليل الشتاء المشعر طويل
لكن فرحا قدأكد لنا أن الليل زائل.. زائل.. وأن ليالى النسيم المقمرات آتية.

- ١ - فرح أنطون- حياته وآبئنه ومختاراته- ملحق بالسنة الرابعة من مجلة السيدات والرجال- سبتمبر ١٩٢٣- مطبعة يوسف كوي بمصر- ص ١٠
- ٢ - مناهل الأدب العربى- فرح أنطون مكتبة صادر- بيروت (١٩٥٠)- ص ٣
- ٣- نقولا الحداد- مقال- ملحق مجلة السيدات والرجال- المرجع السابق- ص ١٠
- ٤ - مارون عبود- جدد وقدماء - دار الثقافة - بيروت (١٩٥٤)- ص ٢٥
- ٥ - أحمد أبو الحضر منسى- فرح أنطون - مطبعة الاعتماد (١٩٢٣) ص ٢٠
- ٦ - معمر إبراهيم (صاحب مجلة الاكسبريس) - مقال يملحق السيدات والرجال- المرجع السابق- ص ٢٨
- ٧ - لطفى جمعة- مقال يملحق مجلة السيدات والرجال- المرجع السابق - ص ٢٠
- ٨- المرجع السابق - ص ٢٢
- ٩ - أحمد أبو الحضر منسى- المرجع السابق- ص ٣٤
- ١٠ - المرجع السابق - ص ٢٩
- ١١ - نقولا حداد - مقال ملحق بمجلة السيدات والرجال- المرجع السابق- ص ١٣٢
- ١٢ - الأهالى ١٩٢١/١/١٤
- ١٣ - الأهالى - ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤- ١٩٢١/١
- ١٤ - الأهالى ١٩٢١/١/١٤
- ١٥ - الأهالى ١٩٢١/١/٢٥
- ١٦ - لمزيد من التفاصيل عن دور الجمعية المصرية بهاريس ودور اليسار فيها راجع :د. رفعت السعيد تاريخ الحركة الشيوعية المجلد الأول- أيضا د. رفعت السعيد- عصام الدين حفى ناصف- دار الثقافة الجديدة- القاهرة
- ١٧ - الأهالى ١٩٢١/١/٢٦
- ١٨ - الأهالى ١٩٢١/١/٢٧
- ١٩ - لمزيد من التفاصيل راجع :د. رفعت السعيد- نقولا حداد- دار الثقافة الجديدة (١٩٧٢)- ص ٥٩
- ٢٠ - نقولا حداد - بحث تحليلى- ملحق مجلة السيدات والرجال- المرجع السابق- ص ١٣٦
- ٢١ - أحمد أبو الحضر منسى- المرجع السابق- ص ٣٧
- ٢٢- مارون عبود- المرجع السابق- ص ٢٠
- ٢٣ عباس محمود العقاد- مطالعات فى الكتب والحياة- ص ٦٩
- ٢٤ - سلسلة مناهل الأدب العربى - فرح أنطون- مكتبة صادر- المرجع السابق - ص ٧

- ٢٥ - مارون عبود - المرجع السابق - ص ٧
- ٢٦ - لطفى جمعة - خطاب التأبين - المرجع السابق - ص ٢٤
- ٢٧ - محمود ابراهيم - مقال - ملحق مجلة السيدات والرجال - المرجع السابق - ص ٢٨
- ٢٨ - مارون عبود - المرجع السابق - ص ٢٤
- ٢٩ - مارون عبود - المرجع السابق - ص ٣١
- ٣٠ - فرح أنطون - مقال - الروايات ونفعها لنا . نقلا عن مناهل الأدب العربى - المرجع السابق - ص ٦٨
- ٣١ - الجامعة - السنة الرابعة (١٩٠٣) - الجزء ٨، ٧، ٦ - ص ٣٠٢
- ٣٢ - فرح أنطون - مقال: الروايات ونفعها لنا - المرجع السابق
- 33 - G. AHMED - THE INTELLECTUAL ORIGINS OF EGYPTIAN NATIONALISM. (OXFORD) 1960 - P 41
- ٣٤ - كامل عسلى - الاتجاهات التقدمية فى الفكر العربى الحديث - رسالة دكتوراة، غير منشورة - ص ٢٦٣
- ٣٥ - البلاغ - ٥ مارس ١٩٢٤ - مقال لعباس العقاد
- ٣٦ - كتاب مفتوح الى عطوفتو - رشيد بك والى بيروت قبلما والى بورصه الآن - مجلة الجامعة - السنة الرابعة (١٩٠٣) - الجزء ٨، ٧، ٦ - ص ٣٣٦
- ٣٧ - راجع النص الكامل فى: مجلة الجامعة - السنة الرابعة (١٩٠٣) العدد ٨، ٧، ٦ - المرجع السابق ص ٣٠٦ وما بعدها
- ٣٨ - فرح أنطون - اورشليم الجديدة أو فتوح العرب بيت المقدس، والرجل المريض والاسرائيلية الجميلة فيها - الاسكندرية فبراير ١٩٠٤ ص ٢
- ٣٩ - الجامعة - السنة الرابعة (١٩٠٣) - المرجع السابق - ص ٣٠٤
- ٤٠ - مناهل الادب العربى - المرجع السابق - ص ٣٥
- ٤١ - كتاب مفتوح الى عطوفتو رشيد بك - المرجع السابق ص ٣٣٥
- ٤٢ - مناهل الأدب العربى - المرجع السابق - ص ٦٩
- ٤٣ - المرجع السابق - ص ٩٢
- ٤٤ - مارون عبود - المرجع السابق ص ٢٩
- ٤٥ - المرجع السابق - ص ٣
- ٤٦ - ملحق مجلة السيدات والرجال،
- ٤٧ - لطفى جمعة - خطابه فى حفل التأبين - المرجع السابق - ص ٢٢
- ٤٨ - مناهل الادب العربى - المرجع السابق ص ٤٢
- ٤٩ - الجامعة - السنة الاولى - الجزء العشرون ١-١٠ - مقال القرن العشرون وماذا عمل القرن التاسع عشر ص ٤٥٧
- ٥٠ - الجامعة - السنة الاولى - الجزء السابع عشر ١٥-١١-١٨٩٩ - ص ٣٨٢

- ٥١ - الجامعة - السنة الرابعة - الجزء الرابع - يونيو ١٩٠٣ - مدل : الكاتب الشرقي .
رعاياته- ص ٢٣٠
- ٥٢ - الجامعة - السنة الثالثة - الجزء الرابع - نوفمبر ١٩٠١ - ص ٢٥٠
- ٥٣ - مناهل الادب العربى - المرجع السابق ص ٣٥
- ٥٤ - الجامعة - السنة الثانية - الجزء العاشر - ص ٦٢٦
- ٥٥ - ملحق مجلة السيدات والرجال - المرجع السابق ص ١٣١
- ٥٦ - المرجع السابق - ص ٩٩
- ٥٧ - لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد - ثلاثة لبنانيين فى القاهرة - دار
الطبعة بيروت (١٩٧٣)
- ٥٨ - الجامعة - السنة الرابعة، العدد ١٠٢٩ - ص ٣٧٤
- ٥٩ - مناهل الادب العربى - المرجع السابق - ص ٦١
- ٦٠ - الجامعة - السنة الثانية - الجزء ٢٢، ٢٣، ٢٤ - ابريل ١٩٠١ - ص ٧١١
- ٦١ - الجامعة - السنة الرابعة (١٩٠٣) - العدد ١٠٢٩ - مقال أورشليم الجديدة (آراء
الرصفاء- ص ٣٧٣
- ٦٢ - فرح أنطون - الدين والعلم والمال- المدن الثلاث- الاسكندرية - ١ يوليو ١٩٠٣ -
المقدمة.
- ٦٣ - المرجع السابق ص ١٤
- ٦٤ - المرجع السابق - ص ٤٣
- ٦٥ - الجامعة - السنة الرابعة - الجزء الخامس أغسطس ١٩٠٣ - ص ٢٩٧
- ٦٦ - محمد عمارة - الأعمال الكاملة للامام محمد عبده - الجزء الأول - المؤسسة العربية
للدراسات والنشر بيروت - ص ٦٧٣
- ٦٧ - نقولا حداد - ترجمة حياة فرح أنطون - ملحق السيدات والرجال - المرجع السابق -
ص ١٤
- ٦٨ - الأهالى - ٣ - ١ - ١٩٢١
- ٦٩ - الأهالى ١٥ - ٢ - ١٩٢١

الكشف عن أقنعة الإرهاب:

بحثاً عن علمانية جديدة

د. نصر حامد أبو زيد

هذا عنوان أحدث الكتب التى صدرت للمفكر الناقد الدكتور غبالى شكرى، وهو كتاب لا يتعرض للإرهاب بالمعنى السياسى الشائع فى الكتابات الصحفية والذى ينصب فى الأساس على سلوك الجماعات الإسلامية فى المجتمع المصرى. الإرهاب الذى يسعى الكتاب للكشف عن أقنعه هو الإرهاب الفكرى المضمر لافى الخطاب الدينى وحده وإنما فى فمطين من الخطاب أيضا هما الخطاب السياسى القومى والخطاب الثقافى الأدبى. لذلك انقسمت الدراسة على مدخل وثلاثة أقسام: يتناول المدخل قضية «العرب بين الدين والسياسة»، ويخصص كل قسم من الأقسام الثلاثة لنمط من أنماط الخطاب، فيخصص القسم الأول بموضوع «السلطة بين السلفية والعلمانية»، ويخصص الثانى بموضوع «القومية بين الطائفية والعنصرية»، بينما ينصب الثالث على «الثقافة بين الإبداع والقمع». وقد اعتمد الكتاب فى عرضه لأنماط الخطاب على عدة وسائل حققت لها قدرا هائلا من الموضوعية، ففى المدخل تم طرح اشكالية التداخل بين الدين والسياسة فى الفكر العربى من خلال عرض ومناقشة الأبحاث التى قدمت فى ندوة «الدين فى المجتمع العربى» التى عقدت فى القاهرة فى شهر أبريل ١٩٨٩م. وفى تحليل الخطاب الدينى اعتمد المؤلف على: ١- المذكرة التى بعثت بها جماعة الإخوان المسلمين الى وزارة الداخلية بعد قيام ثورة يوليو بشهرين وقانون الجماعة المرفق بالمذكرة، وهو القانون الذى أقرته الجماعة عام ١٩٤٥ وعُدل عام ١٩٤٨. ٢- حوار مباشر أقامه المؤلف مع بعض الرموز المؤثرة فى تيار السلفية الجديدة المعاصرة: المستشار طارق البشرى والكاتب الصحفى فهمى هويدى. وقد أضيف لمادة هذا الحوار الشهادة المكتوبة التى قدمها المفكر كمال أبو

المجد وأجاب فيها عن نفس القضايا التي طرحت في الحوار. ونفس الوسيلة- الحوار المباشر- تم بها عرض الخطاب العلماني بالحوار مع كل من: المستشار محمد سعيد العشماوي، الدكتور ميلاد حنا، أنور كامل عثمان، الدكتور فرج على فودة، توفيق حنا. وفي تحليل الخطاب السياسي القومي اعتمد المؤلف على مادة متعددة المصادر والمنايع والاتجاهات فقد اعتمد أولاً على تحليل مضمون أربعة كتب جامعية معتمدة في تدريس مادة «المجتمع العربي»، ثلاثة منها تحمل ذات العنوان أحدها للدكتور على عبد الواحد وافي، والثاني للدكتور عاطف أمين، والثالث لمجموعة من الأساتذة هم: أحمد عزت عبد الكريم، محمد عبد السلام كفاقي، محمد محمود الصباد، عاطف وصفي. ويحمل الكتاب الرابع عنوان «المجتمع العربي والاسلامى» للدكتور عبد الحميد بهيت بجامعة الأزهر. واعتمد المؤلف ثانياً على تحليل كتابين آخرين يدوران حول تحديد الهوية المصرية لمفكرين مسيحيين هما كتاب الدكتور لويس عوض «دراسات في الحضارة» وكتاب ميلاد حنا «الأعمدة السبعة للشخصية المصرية». وإلى جانب تحليل مضمون الكتب اعتمد المؤلف- ثالثاً- على تحليل موقف الكنيسة ممثلة في تصريحات البابا شنودة من مشروع انشاء حزب سياسى كل أعضائه المؤسسين من المسيحيين ولم يكتف المؤلف بذلك في مسألة الحزب المسيحي بل قام بتحليل شهادات أربع مجموعات من المثقفين المسيحيين يمثلون النخبة المسيحية، هذا بالإضافة الى شهادات على الشهادات قدمها كل من الشيخ عبد المنعم النمر والدكتور أحمد هيكمل والشيخ يوسف البدرى ومأمون الهضيبي وأبراهيم شكرى. وكان لابد لاستكمال الأوجه المتعددة للمسألة القومية من مناقشة التطبيع مع العدو الصهيونى، وهنا تعتمد المادة شكل الحوار الذى يشارك فيه أربعة من الصحفيين سافر أحدهم الى اسرائيل عدة مرات. وأخيراً يعتمد الكتاب فى مناقشته للخطاب الثقافى الأدبى على تحليل معطيات بعض المعارك الفكرية التى خاضها المثقفون مثل قضية ترجمة رواية الكاتب الأمريكى- اللاتينى ماريو فرجاس ليوسا «من قتل موليرو وما آثاره من نقاش انتهى بتحويل مترجمها الدكتور حامد أبوحماد الأستاذ بجامعة الأزهر الى مجلس تأديب. والمعركة الثانية هى معركة تحريم الفنون خاصة الموسيقى والغناء والتمثيل. وكانت القضيتان الثالثة والرابعة بمثابة قضية واحدة ذات وجهين، أولاهما قضية سلمان رشدى التى تحولت الى قضية داخلية مصرية، وثانيتهما قضية رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ. وإلى جانب الشهادات المستقاة من الصحف والمجلات يقوم المؤلف بتحليل كتابين هما «قضية سلمان رشدى- ملف جديد فى صراع الاسلام والغرب» و «الطريق الى نوبل عبر حارة نجيب محفوظ»، الأول كتبه جمال سلطان وكتب الثانى كل من محمد يحيى ومعتز شكرى.

١- أسباب سقوط مشروع النهضة:

هذه المادة الغزيرة الثرية المتعددة المصادر والمنايع ليست هى على أهميتها- ورغم ماقتنحه من موضوعية فى عرض أنماط الخطاب الثلاثة موضوع التحليل- أخطر مايقدمه لنا الكتاب، بل التحليل ذاته بأدواته الحادة المرفهة وما وصل اليه من نتائج هو الذى يعطى للكتاب أهمية فائقة

فى حياتنا الثقافية المعاصرة، لافى مصر وحدها بل فى العالم العربى كله. وعلى طول الكتاب يجابهنا تحليل للخطاب يضى على مستويين: المستوى الأول رد المضمون المطروح فى كل نط إلى سياقه الثقافى الفكرى الأشمى ورد هذا الأخير الى سياقه الاجتماعى التاريخى، وهذا هو التأويل المتصل بشق التعلييل والتفسير المستوى الثانى كشف المضمير والمسكرت عنه فى كل خطاب، لايمنى كشف «الفحوى» من «المنطوق» بالدلالة الفقهية القدية، بل بعمى اكشاف الباطن الذى يقوم عليه الظاهر ولايستقيم الا به. وهذا الباطن الذى يكشف عنه المستوى الثانى من التحليل يمل الشق الثانى من عملية التأويل، شق اكشاف المغزى والدلالة. ومن البديهى القول ان الحديث عن مستويين للتحليل، وعن شقين للتأويل، هو من قبيل التبسيط لأغراض العرض/ التحليل الذى نقدمه للكتاب هنا. ان عنوان الكتاب دال بذاته على ما نذهب اليه بشرط أن نفهم الارهاب بأنه الارهاب الفكرى الذى يتولد عن بنية ذهنية تقوم على العنصرية والتعصب. هذه البنية الذهنية (الارهاب) تمثل الباطن الذى تخفيه أفتنة الدين والسياسة والثقافة فى بعض اتجاهاتها السائدة الآن والسيطرة. ومهمة الكتاب الكشف عن تلك الأفتنة وانتزاعها ليلبى الارهاب واضحا جليا بحيث تسهل منازلته وهزيمته. وهل ثمة مهمة أخطر من هذه فى ظروف وضعيتنا الثقافية الآنية.

وإذا يتكشف تحليل أنماط الخطاب الثلاثة عن قيامها على بنية ذهنية واحدة فلايد من التفتيش عن أسباب سيادة تلك البنية من جهة، ولايد من البحث عن حل لتجاوز به الوضع الثقافى الراهن وما يولده من واقع اجتماعى اقتصادى من جهة أخرى. وإذا كانت سيادة تلك البنية الفكرية (الارهابية) ترجع الى سقوط مشروع «النهضة» بعد سلسلة الأزمت التاريخية التى مر بها فان البحث عن حل لايد أن يبدأ من معرفة أسباب السقوط. لقد قامت معادلة النهضة على تلفيقية بين التراث والوافد الغربى أو بين الاسلام والحضارة الغربية، وهى صيغة انبنت على أساس نفى برجماتى بحكم الطبيعة الهشة المتهافة لنشأة الطبقة الوسطى فى احضان الأقطاع المحلى من جهة، وفى تهيئة للرأسمالية الغربية من جهة أخرى، لذلك تحولت معادلة النهضة الى تبرير للكتكنولوجيا الغربية باسم الاسلام، وتحول الاسلام الى غطاء أيدىولوجى لتبرير توجهات الطبقة وتكريس علاقاتها. وحتى المشروع الناصرى ويتوجهاته القومية التحررية ولافتاته الاشتراكية لم يسلم من تلك الواحة التلفيقية. وحين سقطت الناصرية سقطت معها اللاتقات ولم تبق الا السلفية التى عززتها وساندها توجهات «الانفتاح» الاقتصادى التابع بكل حصاده الاقتصادى والاجتماعى والثقافى والسلوكى، والثروة النفطية الهائلة بكل ما أحدثته من آثار مدمرة وما حققته من تغييرات لصالح بنية الفكر السلفى فى تجلياته المختلفة. ومن العوامل التى لم يلتفت اليها كثيرون أن قيام الكيان الصهيونى العنصرى المسمى اسرائيل ساعد فى تعميق أزمة النهضة وعجل بسقوطها وساهم فى حقن السلفية- بالمعنى الاجتماعى والثقافى العام الذى تعد السلفية الدينية أحد تياراته بدما- جديدة. ومن المفارقات المؤسسية أن الخطاب السلفى الدينى حين يدعى الى قيام حكم دينى يعزز بدوره- بطريق التغذية المرتدة المعروفة فى المجالات الكهرومغناطيسية- الأساس الدينى العنصرى للكيان الصهيونى. وهنا يزول العجب من تعاون

نظام الحكم الايرانى مع اسرائيل، وتعاون نظام التميرى فى تهريب الفلاشا الى اسرائيل، بل ويزول العجب من تزامن قيام اسرائيل مع قيام باكستان وبمساعدة نفس القوى الاستعمارية وتحفينا لأطماعها فى السيطرة على العالم العربى ومناطق المخزون الاستراتيجى للبتروىل بواسطة اسرائيل، وللاحتفاظ بالسيطرة الاقتصادية والمحافظة على المصالح البريطانية فى شبه القارة الهندية بواسطة باكستان التى انضمت عقب اغلاتها دولة الى حلف شمال الأطلنطى.

ان سقوط النهضة نتيجة العوامل السالفة يعنى أن صيغة التوفيق يجب أن تسقط لحسابات تركيبية تقوم على ادراك موضوعى لأطراف المعادلة. وهذه الصيغة التركيبية لابد أن تقوم على أساس علمى تاريخى بامتدادنا التاريخى- الاسلامى وغير الاسلامى على حد سواء- من جهة، وبطبيعة الحضارة الحديثة من جهة أخرى. ولا يمكن ابداع هذه الصيغة التركيبية الا من خلال «علمانية جديدة» تكون بندا فى جدول أعمال «ثورة ثقافية شاملة» هى جزء من مشروع حضارى جوهري الديمقراطية والاشتراكية. هكذا يعبر عنوان الكتاب الرئيسى وعنوانه الفرعى معا عن: تحليل الاشكالية بكشف «أقنعة الارهاب» من جانب، وتلمس الحل ب «البحث عن علمانية جديدة» من جانب آخر. ولكى يساهم هذا العرض التحليلى فى تعميق القضايا والمشكلات المطروحة فى الكتاب فاننا سنقوم بالكشف عن الجذور التاريخية لعدد من قضاياها الرئيسية، وبذلك نساهم فى البعد التأويلى الخاص بالتعليل والتفسير. وسنقوم من جهة أخرى بالمساهمة فى بعد الكشف عن الدلالة والمغزى، وهو البعد التأويلى الثانى أملىن فى المساهمة بذلك فى طرح بعض الحلول التى تعمق بعض جوانب الثورة الثقافية الشاملة التى نسمى جميعا لتحقيقها.

٢- الاشتباك بين الدين والدولة:

ان قضية القضايا فى واقعنا وفى ثقافتنا ذلك الاشتباك المعقد التاريخى بين الدين والدولة من جهة، وبينهما وبين الفكر والثقافة من جهة أخرى. وظاهرة «الاشتباك المعقد التاريخى» تختلف عن علاقة التفاعل الحسبة والخلاقة التى نجهدها للدين فى كثير من الثقافات المعاصرة. وليس صحيحا أن الحضارة الأوروبية الحديثة قامت على أساس «الارتداد» عن المسيحية- كما يعلم للكثيرين أن يؤكدوا، فالحقيقة أن المسيحية- لا الكنيسة- أحد البرواقد الهامة- الى جانب الوعى التاريخى بالتراثين الرومانى واليونانى من جهة ومنجزات التقدم العقلى والعلمى التى أنجزتها الحضارة العربية الاسلامية من جهة أخرى- تملك الحضارة. والمجتمع اليابانى الحديث يستند فى بنيته الثقافية والاجتماعية على مجمل تفاعل تركيبى للقيم التى تطرحها الأنساق الدينية الثلاثة: «الشنوية» «الدين القومى الوطنى الذى يتمثل فى عبادة - بمعنى الاحترام والتبجيل والتوقير لالحضوع والذلة- أرواح الأسلاف، و «الزوداشتية» الصينية الأصل بما تطرحه من نسق للعلاقات بين الحاكم والمحكوميين من جهة وبين سائر أعضاء المؤسسات الاجتماعية المختلفة من جهة أخرى، والنسق الدينى الثالث هو «البوذية» الهندية الأصل بما تطرحه من قيم الطهارة والاخلاص والزهد. لكن المثالين المطروحين هنا- الحضارة الأوروبية الحديثة والمجتمع اليابانى- لم

بخلوا من حالة الاشتباك التي ماتزال قائمة في واقعنا ، وذلك حين تحالفت الكنيسة مع الاقطاع وجمدت دلالة النصوص الدينية لتبرير الطبقة وتكريس استغلالها . ونفس الأمر حدث في المجتمع الياباني حين تم استدعاء « الشنتوية » وحدها لتكريس عنصرية شوفينية ضيقة تخدم مصالح الطبقة المسيطرة وتبرر توجهاتها الاستعمارية وتحالفها مع العنصرية النازية . وفي كلتا الحالتين حسم الصراع بين الدين - سلطة رجال الدين المسخرين لخدمة الطبقة المسيطرة - وبين حركة الواقع المتجهة للمستقبل لصالح حركة المستقبل ، وتم فض الاشتباك بشكل حاسم ونهائي . ليس مطلوبنا إذن عزل الدين عن الحياة كما يروج المبطلون ، بل المطلوب وبالحاح تصحيح دوره باعطائه فعاليته الحقة ليكون جزءا من النسيج الحى لنهضتنا وثقافتنا ومجتمعنا .

والسؤال المطروح دائما : لماذا عجز مشروع النهضة العربية عن تحقيق ما تحقق في سياقات أخرى ، والتفسير الطبقي الاجتماعي / الاقتصادي هام وصحيح لكنه ليس كافيا ، فالاشتباك بين الدين والدولة والثقافة له عمقه التاريخي الذي يمتد الى الحلقة الفرعونية اذا ركزنا على المجتمع المصري . ان اتحاد الاله والحاكم في شخص واحد يجعل الحديث عن « علاقة » بين الدين والدولة ، أو بين الدين والسياسة ، حديثا تبسيطيا . مخلا . واذا تجاوزنا الحلقة الفرعونية وقفزنا الى الحلقة العربية فمن السهل أن نحدد بدايات الاشتباك في الخلاف الذي وقع بين المسلمين عقب وفاة النبي (ص) ، حيث طرحت مسألة الخلافة وطرحت بعض أشكال التعددية السياسية بين الأنصار - أهل المدينة - المهاجرين من أهل مكة . طرحت بعض الصيغ مثل « منا أمير ومنكم أمير » أو « منا الأمراء ومنكم الوزراء » ، ولكن الخلاف حسم لصالح مبدأ « القرشية » التي اعتبرت منبع « النبوة » . وكان ذلك التوحيد بين القبيلة / العصبية وبين الدين مقدمة ساهمت في سياق مجمل الظروف الموضوعية الاجتماعية الاقتصادية في الوصول الى مبدأ الحكم الثيوقراطي الذي أعلن على لسان الخليفة الثالث عثمان بن عفان حين خيره الثوار بين التخلي عن الامارة وبين القتل فقال : لا أخلع قميصا قمصنيه الله . » وقد استمر المبدأ فاعلا بصرف النظر عن الصياغات اللغوية المختلفة وتطور حركة المجتمعات التي يعتنق أهلها الاسلام . تغيرت الصياغة في عصر الدولة الأموية - مثلاً - لتكون عقيدة « الجبر » التي تنفي حرية الارادة الانسانية هي قاعدة التعامل بين السلطة والشعب ، الى جانب أنها تبرر كل مظالم السلطة استنادا الى أن كل مايقع على الأرض انما يقع بقدر الله . وقد كان من الطبيعي أن يؤدي اشتباك الدين والسلطة السياسية الى اخضاع الفكر والثقافة للتأويلات السلطوية للدين .

واخضاع الفكر والثقافة للسلطة السياسية / الدينية يمتد أيضا الى العمق التاريخي لمجتمعاتنا ، لكن ذلك الاخضاع يتزا من في الحلقة العربية مع اقرار مبدأ السيادة القرشية بعد اعطائه بعدا دينيا لقد كان مسموحا في عصر النبوة تعدد قراءات النص الديني ، ، وهي القراءات التي تتلام مع واقع التعدد القبلي واللغوي في الجزيرة العربية . وقد تم الغاء ذلك التعدد لصالح القراءة القرشية ، حين أصدر الخليفة الثالث عثمان بن عفان توجيهاته للجنة التي شكلت لجمع القرآن بأن : « ما اختلف فيه فاكتموه بلسان قريش » . ومن الضروري هنا تأكيد أن الأساس الذي استند اليه مفهوم « القرشية »

- سواء في بعده السلطوي الديني أو في بعده الثقافي- أساس عصبى عرقى لأساس ثقافى حضارى، وهو أساس يستبعد الموالى ذوى الأصول غير العربية بصرف النظر عن الميلاد والتنشئة. ويسبب هذه الطبيعة العرقية العنصرية استبعاد الصحابي عبد الله بن مسعود من عضوية اللجنة استبعادا تاما، فى حين تولى رأستها زيد بن ثابت الأصغر سنا وصحبة. وقد غضب ابن مسعود غضبا شديدا خاصة وقد اشتهر أن النبى (ص) كان يحب أن يسمع قراءته للقرآن لأنه كان يقرؤه بشهادة النبى (ص) «كأنه أنزل عليه»، فغبر عن غضبه قائلا: «والله لقد كنت أقرأ القرآن على البنى وهذا (زيد بن ثابت) فى صلب رجل كافر» ولأن مفهوم القرشية بالمعنى العرقى العنصرى توحيد بالدين والسلطة والثقافة انتهى الصراع الذى نشب فى المجتمع الاسلامى الأول بسيطرة الأمويين، وكان هذا التطور فى حقيقته يمثل انحرافا عن الأهداف الأصلية والجمهورية للإسلام. لذلك لم يكن غريبا أن يكون الأمويون هم أول من رفعوا المصاحف على أسنة السيوف طالبين الاحتكام اليها لحسم صراع سياسى اجتماعى فى طبيعته، وبذلك وضعوا أساس قاعدة الاحتكام الى النصوص الدينية. ومن البديهي أن يكون المعنى الدينى الحاكم- أو الحكم- هو المعنى الذى يحقق أهداف السلطة ويبرر توجهاتها. هكذا استطاع النظام الأموى أن يخوض معركة ضد كل القوى ففى حقيقته يمثل انحرافا عن الأهداف المعارضة له على مستويين: مستوى العصبية العرقية وما يرتبط بها من تحالفات من جهة، ومستوى التأويل النفعى للنصوص الدينية ثم تعميم هذه التأويلات ورفعها الى مستوى العقائد المقدسة من جهة أخرى. وعلى المستوى الثقافى والفكرى أمكن قمع كل التأويلات المناهضة لتأويلات الأمويين- أو بالأحرى تأويلات رجال الدين المواليين لهم والذين يقومون بخدمتهم- بالتصفية الجسدية لأصحابها. قتل الخليفة عبد الملك بن مروان معبدا الجهنى سنة ٨٠ هـ وقام ابنه هشام بن عبد الملك بقتل غيلان الدمشقى سنة ٩٩ هـ، بينما ذبح خالد بن عبد الله القسرى- أحد ولاة بنى أمية- بالجعد بن درهم سنة ١٢٠ هـ أسفل المنبر بعد صلاة عيد الأضحى بعد أن أنهى خطبة صلاة العيد قائلا: «عباد الله، قوموا الى عيدكم وأضحياتكم فابى مضج بالجعد بن درهم». لقد كان هؤلاء الشهداء من الموالى، وتلك جريمة فى مجتمعات القبلية العنصرية، لكنهم اضافوا اليها كبيرة مناهضة التأويل السلطوى للدين فقدموا تأويلا يتبنى حرية الارادة الانسانية.

٣- تجاوز العلمانية والسلفية :

هل يمكن الحديث بعد ذلك كله عن قيام حكم غير كهنوتى، وهل يمكن القول بأن تاريخ الاسلام لم يعرف ما عرفه تاريخ المسيحية من سلطة كنسية. لقد قامت السلطة السياسية- وما زالت تقوم- بدور الكنيسة وجعلت من أيديولوجيتها معيارا للمصواب والخطأ الدينيين. وإذا كان كمال أبو المجد ينفى عن الاسلام أنه يدعو الى حكومة دينية فانه يصف الحكومة الاسلامية المرغوب فى قيامها بأنها مجرد حكومة أيديولوجية (ص ٨٦)، ويتناسى أن الايديولوجية تظل هى الايديولوجية الدينية التى يوصم معارضها بالكفر والاحاد. وفى حديث طارق البشرى اعترض على

من يستشهدون بالتجارب التاريخية للحكومات الدينية للكشف عن استخدام الدين واستغلاله من جانب السلطة السياسية بأن الفجوة بين «النص» و «التطبيق» موجودة في كل النظم السياسية (٨٧) ويتجاهل الفرق بين النصوص الدينية والنصوص البشرية، حيث يمكن بأساليب النضال المختلفة اجتياز الفجوة بين النص وتطبيقه في النصوص البشرية، بل ويمكن تعديل النصوص ذاتها. وهذا أمر يستحيل تحقيقه ضد نظام ينطق بالنص الديني ويتخذة قناعا لأيديولوجيته السياسية. ومن الغريب أن ينكر فرج فودة من منظور علماني أن الاسلام يعرف شيئا اسمه رجال الدين (ص٩٩)، ظانا بذلك أنه يسحب البساط من تحت أقدام دعاة الحكومة الاسلامية. والحقيقة أنه يتجاهل الواقع التاريخي من أجل السجال الأيديولوجي الذي يؤدي في النهاية الى فوز دعاة الحكم الاسلامي. ومثل فرج فودة يلجأ فهمي هويدي الى السجال الأيديولوجي فينتسف المشروع الاسلامي من الأساس حين يذهب الى أن القرآن كتاب هداية لا يعرض الا للمبادئ العامة دون التفاصيل والجزئيات، وليس مطلوبا منه أن يعطينا نظريات سياسية أو اقتصادية ولا تشريعات ولا قوانين (ص٧٨).

هكذا تكشف الحوارات والشهادات تجاور العلمانية والسلفية حيث ظلت الأولى محكومة بأفاق ثرائية تبريرية بينما حاولت الثانية الاستناد الى النصوص الدينية بعد افراغها من التاريخ الاجتماعي الذي تجسدت على أرضيته. ولم يكن الخطاب القومي السياسي- والمفترض أنه خطاب علماني بالأساس- بمعزل عن هذا التجاور، فالتبست مفاهيم القومية العربية في مرحلة المد الناصري بالعرقية العنصرية من جهة وبالمحتوى الديني من جهة أخرى. وهكذا صار للفكر القومي مرجعية ظاهرة هي الميثاق الوطني وأخرى باطنة هي الدين: «وكلا المرجعين يمثلان نصوصا لا وقائع» (ص١١٢). ويبقى الفارق بين سلفية الإصلاح وسلفية السقوط أن الأولى واجهت الحضارة الحديثة فجعلت من تأويل النصوص غطاء لتقبل متجانتها دون تقبل أصولها الفكرية، وواجهت الثانية- الراديكالية بتعبير المؤلف- الواقع المأزوم بعد سقوط المشروع الناصري فاحتلته باستدعاء الاسلام الرجعي البدوي النفطي. ولقد أسهمت مفاهيم القومية المشار اليها في الترحيب بالسلفية الأخيرة التي أسقطت «العرق/ العنصر» واحتفظت بالدين (ص١٦٣).

وهكذا يؤدي الاشتباك والتداخل بين السلطة والدين الى ترسيخ مبدأ «الاحتكام الى النصوص» المؤلفة تأويلا أيديولوجيا مسبقا من جهة، والمستند الى سلطة سلفية من جهة أخرى. وحين يلجأ المجددون- أو السلفيون الجدد- الى محاولة العودة الى النصوص خارج سياق التأويلات التاريخية الثرائية- النصوص الخام في تعبير حسن حنفى- فانهم يؤكدون أولية سلطة النص من جهة، وينتزعون النصوص من سياقها الموضوعي اللغوي التاريخي من جهة أخرى.

والنصوص في نظر المجددين اما أن تعبر بالايجاب- ذكر الحكم في شأن بعينه- أو تعبر بالسلب-الصمت، وما سكنت النصوص فهو في حكم الاباحة طبقا للقاعدة الفقهية التي ترى أن حكم الاباحة هو الأصل ما لم تحدد النصوص غير ذلك. وطبقا لهذه القاعدة يرى كمال أبو المجد أن الاسلام ليس ضد مبدأ «الفصل بين السلطات» وأنه: «لا يتخذ موقفا معاكسا على الإطلاق، إذ ليس له موقف من الصيغ التنظيمية حتى تتغير وتتطور بطبيعتها» (ص٨٩). ونلاحظ هنا أن



المبدأ- الفصل بين السلطات- الذى صاغة الفكر الانسانى فى نضاله الدامى الطويل الذى خاضه ضد كل صنوف القهر البشرى الارضى لايتأصل فى وعينا الا بالعودة الى النصوص ولو بالمعنى السلبى. وهذا تعميق لمفهوم «الحاكمية» القائم على: ضرورة الاحساس الدائم بالعبودية لله» (ص ٩١). ولتأكيد مبدأ الحرية الانسانية- حرية الفرد بكل تجلياتها فى القول والعمل والعقيدة- لايد من العودة الى النصوص ولو بانتزاعها من سياقها الموضوعى اللغوى- وهو ما نطلق عليه اسم «التلوين نقيضا لمصطلح التأويل»- فيصبح جزء من آية (البقرة/ ٢٨٢) هو: «ولا يضار» كاتب ولا شهيد» «أقدم تقرير مكتوب لحرية الكتابة والقول «إذا أخذنا فى تفسيره بعموم اللفظ» (ص ٩٢). وأيا كان نهج الالتجاء الى النصوص، وأيا كانت طبيعة النصوص التى تتخذ اطارا مرجعيا، فان المحصلة واحدة فى كل أنماط الخطاب التى حللها الكتاب وهى جعل النصوص لا الواقع هى نقطة البدء والمعاد. وليس من الغريب اذن فى ظل سيطرة الخطاب السلفى الرجعى أن يعاد طرح كل القضايا التى كنا نظن أنها حسمت: الربا، عمل المرأة وزبها، النظم والمؤسسات السياسية والاجتماعية الحديثة، الفنون والآداب، وحتى الاستعانة بوسائل الحساب الفلكى العلمى لتحديد أوائل الشهور العربية.

وليس غريبا فى هذا السياق أن تقف الكنيسة موقفا معاديا من نظمى لوقا، وهو موقف لم تتخذه ضد أيا من مكرم عبید أو سلامة موسى (ص ٢٠٠). ولاغربة كذلك أن يشاع عن ميشيل عفلق بعد موته أنه كان قد اعتنق الاسلام، والرسالة واضحة لتفسير ربطه القومية العربية بالاسلام تاريخا وثقافة وحضارة، فلايقيم ذلك من منظور السلفية الرجعية مع كونه مسيحيا (ص ٢٠٢). ولا نريد أن نقول أنه من الطبيعى أن ثقافتنا صارت محتاج الى فتاوى رجال الدين- لارأى النقاد والمشتقنين- لتحليل النصوص الأدبية والفنية والفكرية أو لتجريمها (ص ٢٤٤-٢٤٥). ولا نريد أن نقول انه من الطبيعى كذلك أن يخضع مثقفينا ومبدعينا لابتزاز الارهاب الفكرى فيرفع محجوب محفوظ دعوى قضائية ضد جريدة المساء القاهرة لأنها

بادرت بنشر حلقات من «أولاد حارتنا»، ويكتب يوسف ادريس ماكتب ثم يعتذر عنه (ص ٢٧٠). والأخطر من ذلك أن تشارك الأغلبية في طقوس سلمان رشدي مع الاعتراف بعدم قراءة الرواية. وهي الطقوس التي تمت فيها تلقائيا اهالة التراب على «أولاد حارتنا»، بل على نوبل ذاتها. في هذا السياق المشيع بالارهاب الفكرى الدينى والسلطوى والثقافى يتحتم أن يزول العجب من كم العنف المعروف فى دور السينما فى مصر محلية كانت الأفلام أم أجنبية، ولا مجال كذلك للعجب من أن تكون أفلام الكاراتيه العنيفة زادا يوميا لقطاع من الأطفال الذين تقتلك أسرهم أجهزة الفيديو. الارهاب الآن يتجول فى الطرقات، لارهاب الدولة فقط أو ارهاب الجماعات، بل الارهاب الذى تجسده حركة الشاب المراهق المصرى الذى تشاجر مع أبويه فهاجم بوابة القصر الجمهورى مسلحا مساء يوم ٩٠/٢/٩٠ وسلوك عضو مجلس الشعب الذى أخذ يلوح بسكين اثناء اللقاء كلمته التى وجه فيها الخطاب الى الرئيس شخصيا- رغم عدم وجوده فى المجلس- مطالبا اياه بالقضاء على الفساد والتطبيق الفعلى لقانون «من أين لك هذا»، هذا رغم أنه نائب من نواب الحزب الحاكم (الاهرام ١٩٩٠/٢/١١)

٤- الارهاب يتجول فى الطرقات

هل يمكن الاتفاق بعد ذلك كله مع التفاوضية المفرطة التى يستنتجها المؤلف من بعض الوقائع الثقافية الجزئية ليقرر أنه: «ليس صحيحا أن حجم الردة السلفية قد بلغ مرحلة الخطر» (ص ٢٣٧، ص ٢٤٥)؟ إذا كان المقصود بالردة السلفية ظاهرة المد الدينى السلفى الرجعى فليس هذا المد هو ممكن الخطر الوحيد. والمؤلف يقرر أن السلفية كانت موجودة طول الوقت، ولكنها تكتسب خطورتها من مجمل السياق الموضوعى الذى أدى الى سقوط مشروع النهضة، الخطورة التى نعت من حقيقة أن كثيرا من أقطاب الخطاب - التى نوقشت فى الخطاب والتى لم تناقش- تتجاوب مع منطلقات السلفية وتحطب فى حبلها كما يقول المثل العربى. هذه السلفية المركبة بلغت مرحلة الخطر دون شك، وهذا الخطر يبدو فى جعل الارهاب بنية اجتماعية سياسية فكرية تتجلى فى العلاقات الاسرية تجليها فى اضخم المؤسسات الاجتماعية والسياسية والثقافية/ الفكرية.

هذا الارهاب المركب الذى يتخفى بطرائق وأساليب متباينة فى أقطاب الخطاب العربى المعاصر هو الذى يجعل البحث عن علمانية جديدة تكون جزءا من ثورة ثقافية شاملة مطلبا ملحا. ولا حاجة لبسط القول بأن الثورة الثقافية الشاملة لا تنفصل عن النضال من أجل تحقيق ثورة اجتماعية شاملة تساهم الثورة الثقافية فى توجيهها وتحقق بها فى نفس الوقت تحققا كاملا. ودون الارتباط البنيوى الجدلى بين الثورتين تظل أى مشروعات للنهوض اما بمثابة استنثاء للبلور فى الهواء، أو تعليق للتغيير الاجتماعى بالانتفاضات والهبات الجماهيرية العفوية التى يسهل احتواؤها وتفريقها من أى مضمون تقدمى. وإذا كانت جذور الارهاب المتعددة تمتد فى الزمان مكتسبة من عمق وجودها التاريخى أصالة زائفة- كما سبق البيان- فان الثورة الثقافية فى

شمولها لا بد أن تبدأ: « من طرح الاسئلة القديمة والجديدة والمنسية والمؤجلة » ولابد لها من اعادة طرح الأصول لمناقشة الجزئيات (ص- ١٤). والعلمانية الجديدة لا بد لها من الانقطاع المعرفى عن الماضى بعد تأصيله وذلك باكتشاف «القوانين المضرة فى حركة التراث الحى داخلها» (١٥٢). ولأن الاستناد الى سلطة النص - خاصة النصوص الدينية- يعد سمة جامعة فى أنماط خطاب الازهاب السائدة، ناهيك أن النصوص الدينية تمثل اشكالية تجتبتها كل أنماط الخطاب شبه العلمانى مشروعات النهضة السابقة، فلاشك أن طرح هذه الاشكالية الآن يعد مطلبها جوهرى لتأسيس علمانيتنا الجديدة. انه واحد من أخطر الاسئلة الجديدة المؤجلة، بل المنسية.

ان التقاطع مع التراث لم يتحقق لأنه لم يتأصل فى بنية وعينا، ولأن القوانين المضرة لحركته لم يتم اكتشافها، ولذلك ظلت عناصر الاشتباك الفاعلة فى بنيتها حية فى بنية وعينا. والتساؤل عن أصول ذلك الاشتباك وعلمه هو من قبيل الكشف عن بعض القوانين المضرة فى حركة التراث خارجنا وداخلنا على السواء. لقد ظل الجدل يدور فى سياق مشروع النهضة بين السلفيين والعلمانيين على أرضية واحدة داخل حدود الاحتكام الى النصوص الدينية. سواء كان الاحتكام بارزا كما هو الأمر فى خطاب السلفيين أم كان الاحتكام ضمنيا كما هو الحال فى خطاب العلمانيين. وباستثناء هذا الفارق الشكلى ظل الخطاب العلمانى عاجزا عن انتاج وعى علمى بتاريخية النصوص الدينية، وظل يتعامل مع النصوص الدينية من منظور الخطاب السلفى الذى يركز على جانبها الالهى ناهيا حقائقتها بوصفها وقائع تاريخية من جهة، وبوصفها نصوصا لغوية تنتج دلالتها بالضرورة من تفاعل علاقاتها التركيبية بالسياق الثقافى الاجتماعى التاريخى من جهة أخرى. ان المصدر الالهى للنصوص الدينية لا ينفى عنها طبيعتها اللغوية بوصفها رسالة موجهة الى متلقين عبر متلقين عبر متلق أول- هو النبى (ص) وهو أيضا رسول حامل لرسالة مطلوب منه ابلغاها- وكلهم بشر يعيشون فى واقع تاريخى ويتفنسون ثقافة تحتل اللغة مركز القلب منها. وإذا كان الخطاب السلفى يتجاهل كثيرا من تلك الحقائق لحساب الالهى والمقدس والمطلق فان رؤيته تلك تصطدم بمضمون الرسالة الكلى ومقصود الوحي الاساسى الذى هو الانسان بوصفه كائنا اجتماعيا.

هذا التجديد لجانبى النصوص الدينية يجعلنا نتساءل: أهو الالهى يتجلى لذاته بذاته، أهو التجلى الذاتى أم التجلى للغير الزمانى والنسبى؟ والاجابة لاخلاف عليها، وهذا يشير سؤالا آخر: اذا تجلى المطلق للنسبى فهل يظل على اطلاقه أم يتلبس بالنسبى ويشبه به؟ والاجابة لاحتجاج لتأكيد ويكاد الالهى اذا تجلى فى اللغة- كما هو الأمر فى حالة الاسلام- أن يكون بشريا، وليس من قبيل المصادفة أن يكون القرآن «تنزيلا»، وهو اسم دال فى سياق جدلنا اللاهوتى هذا. لقد كان تجلى المطلق فى المسيحية وظهوره فى صورة المسيح البشر- ابن الانسان بحسب التعبير اللاهوتى- ولذلك ظهر الخلاف حول طبيعة السيد المسيح بوصفه خلافا لاهوتيا وهو فى حقيقته خلاف أيديولوجى ذو أبعاد اجتماعية تاريخية. وبالمثل نرى أن التركيز على الالهى فى النصوص الدينية من أجل نفى البشرى الاجتماعى التاريخى موقف أيديولوجى. وابرار الانسانى والتاريخى فى النصوص الدينية يصادم هذه الأيديولوجيا من جهة، ويستند الى حقائق امبريقية

لا سبيل الى انكارها من جهة أخرى. ان النصوص الدينية ليست فى التحليل الأخير سوى نصوص لغوية بكل أبعاد اللغة الثقافية الفكرية الاجتماعية. ولا سبيل لفهم تلك النصوص واستخراج دلالتها الا بوضعها فى ذلك السياق الكاشف عن الخاص فى دلالتها.

وبإكتشاف الخاص والتاريخى يمكن الوصول الى العام فى دلالة تلك النصوص، ولا يصح الحديث عن العام والخاص تكرار لما طرحه علماء أصول الفقه من دلالات جزئية تتناسب مع مستوى وعيهم المعرفى من جهة، وعلى منطلقاتهم الفكرية والأيدىولوجية من جهة أخرى. لقد اكتفى علماء الأصول بالوقوف عند العام والخاص من منظور فقهى لا يرى للنصوص واقعا أو سياقاً خارج إطار علوم القرآن بكل ما تتلى به من مرويات عقلية تحتاج للفحص والفرز، وذلك دون أن يتفوا منها موقفاً نقدياً شاملاً. أما العام والخاص فى التحليل التاريخى للنصوص الدينية فمعناه الكشف عن الدلالات التى أسقطها التطور اللغوى الثقافى وصارت مجرد شواهد تاريخية وفصلها عن الدلالات العامة التى توجد فى كل النصوص الأصلية فى جميع الثقافات. ولا بد من الإشارة الى أن عملية الفصل هذه بين الخاص والعام فى دلالة النصوص الدينية ليست عملية تتم مرة واحدة وإلى الأبد، بل هى عملية متجددة مع تجمد آفاق القراءة يتطور الثقافة والمجتمع وتقدم الأدوات التحليلية وتطور الوعى. ان تحقيق الوعى العلمى بتاريخية النصوص الدينية لا يجب أن ينطلق من أى مداخل أيدىولوجية حتى لا يقع الخطأ العلمى فى شرك المبالغة الأيدىولوجية، بل يجب أن ينطلق من التحليل السيولوجى للوقائع التاريخية من جهة، ومن التحليل اللغوى الثقافى من جهة أخرى.

ومن شأن هذا الوعى العلمى أن يساهم دون شك فى فض الاشتباك بين الدين والسلطة السياسية من جهة، وبينهما وبين الثقافة من جهة أخرى، وذلك حين يسلبهم جميعاً مسألة «الحاكمة»، التى تعنى الاحتكام لسلطة النصوص فى البنية السلفية المضمرة فى أنماط خطابهم. ومن شأن هذا الوعى أن يساهم كذلك فى وضع لجنة فى بناء العلمانية الجديدة التى تتقاطع مع الماضى والتراث من خلال تأصيلهما معاً، ولعل هذه اللجنة أن تكون بمثابة «حجر الأساس» لهذه العلمانية المأمولة. ولعل هذا الوعى أن يكون فى النهاية اسهاماً فى الثورة ال ثقافية الشاملة المقبلة، التى نريدها: «أكثر شمولاً من أن تكون مجرد تحرير سلطة الدولة من سطوة رجال الدين، بل هى الى جانب ذلك وغيره برنامج متعدد المراحل والجوانب والوسائل لتحرير البنية الاجتماعية ذاتها من السيطرة الشيوعية الموهلة فى التخلف» (ص ١٤٣).

نصوص



قصيدة:

جميل عطية ابراهيم / شوقي فهيم / محمود الورداني / وجيه
عبد الهادي / ابراهيم فهيم / محمد جبريل / جميل حتمل

شعر:

كمال الجزولي / سمير عبد الباقي / محمد سليمان / السماح عبد الله
/ محمد الفيطي / طاهر البرنباي / مصطفى الجارحي / مدحت منير

يوحنا

جميل عطية ابراهيم

كان أخى الأكبر هو الذى إقترح بناء مقبرة خاصة بالاسرة، فاشترى الارض، وبدأ فى اعداد ترتيبات البناء.

فى البداية اختلفت الاسرة حول هذه الفكرة، بعضهم محمس وبعضهم تشام، ووجدتني من المتحمسين لفكرة المقبرة وقررت ان أحيطها بالاحجار واحواض الورد، وأن أبني نصبا عاليا وأضع عليه تمثالا، وكنت أعرف أن اخوتي سوف يعترضون على هذه الكماليات وقررت أن أحمل نفقاتها بمفردى. فالمقبرة بدون واجهه رخامية وأشجار عالية لا تعد مقبرة

وتجاوز ثمن الارض الألف جنيه، وقدر المقاول تكاليف البناء بألف أخرى، وأخبرني صديق له خبرة بالحدائق أنني فى حاجة الى مائة وخمسين جنيتها لتجميل مدخل المقبرة والفناء الخارجى بالنباتات والورود.

وتسلم أخى الأكبر الارض وقام بتسجيل العقد فى البطريكية وفقا لقواعد امتلاك أرض المقابر، وسدد الثمن نقدا نياية عنا، وأعد الرسومات الهندسية، وتعهد والدى بسداد نصيبهما من الثمن أيضا، وباعت والدى نصف مصاغها الذهبى، أما أختى الصغرى فقد حزنت حزنا عظيما.

وبدأت أحاديثنا تدور فى معظمها حول المقبرة وبناء المقابر، وكان أخى الاوسط يستعد للزواج فبدأت عائلته خطيبته تشاركنا الحديث حول المقبرة وتكاليف بنائها، فقد كانت من مفاخرنا، فأسرني تسعى وقد نجحت فى امتلاك مقبرة خاصة بها، واسترجعت الاسرتان حوادث مؤسفة عن اثرياء من العائلة ماتوا فجأة دون تحسب لهذا اليوم، فدفنوا فى مقابر «الصدقة»، وفى العام الماضى رفض حنا وهو من أقاربنا دفن حرم صديقة مجلع فى مقبرته، وتهرب من وعده ساعة الدفن، وادعى أنه قد نسى المفتاح. لكنه صرح لوالدى بعد ذلك، بأنه يتشام من فتح المقبرة فى بداية العام. فالمقبرة

إذا فتحت فى بداية العام فلن تكفى بجثة واحدة. وتبدأ فى سحب الاحياء واحدا بعد الآخر. وزعمت والدتى أن حنا رجل خسيس من مصغره، فعلى الرغم من أنه يقوم بجمع التبرعات للكنيسة كل أحد، وأنه يعاون الأب جرجيوس ويصاحبه عند زيارة المرضى، ويحمل له البخور، ويؤدى الطقوس، فهو رجل خسيس ونذل.

وتوقف حنا عن زيارتنا، لكن أخى الأكبر كان يتصل به سرا لأنها امور المقبرة، وكان حنا يقول لآخى أن أهم شئ فى هذه الحياة هو تأمين بيت الآخرة، وتعلمت منه آداب الحديث عن المقبرة، فم عندما يتحدث الى أبى، يطلق على المقبرة «التربة» ويقرنها بكلمة محبة دائما، أن يقول موضع الراحة الابدية، أو عندما يستريح العبد الشقى من عذابات الدنيا ويلبى نداء ربه، ولا ينسى ان يقول حنا لوالدى أيضا، بعد عمر طويل، أو عندما يسلم الانسان الوديعة الى خالقتها، لا بد له من تربة.

وكان أبى على النقيض من والدتى، يتفهم مشاعر حنا، ويتعاطف معه، ويقول أن الرجل قد أدى واجبه نحو دميانة زوجة مجلع، فقد فتح لها مقبرة خاصة بأطهار الكنيسة والقيديسين، واشتكت والدتى حنا للأب سرجيوس، لكنه طيب خاطرها، وقال لها، أن الانسان عاجز عن مواجهة الشر، فالخطيئة الاولى فى دمه، وأن المسيح قد جاء ليحمل عنا خطايانا ويخلصنا، وظل حنا يتوحد الى والدتى بعد كل صلاة، ويقول لها فى ود، السماح يامقدسة، أنا اخطأت ورب الكنيسة رب سماح ومحبة، فتشيع برجيها عنه، وترد عليه بكلمات قاسية. وحنا يمت الى والدتى بصلة قريبة بعيدة، تزعم أنه كان يود الزواج منها فى شبابه ولكنها كانت ترفضه بشدة لنذالته، وقد فضلت والدى الغريب عن العائلة عنه لشهامته، فيضحك قائلا لها: هذه أحداث من ستين عاما مضت. انسى يا امرأة.

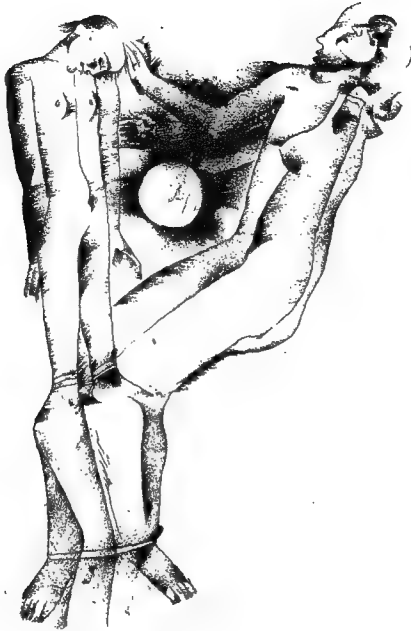
فتقول له غاضبة: من أربعين عاما فقط.

ونضحك جميعا، ويضحك أبى أيضا منها. وعندما لم يؤد الأب سرجيوس والدتى فى هجومها على حنا، بدأت تنتقد علائقية، وبدأت تحاسبه على نذور الكنيسة وتقييد التبرعات فى دفتر خاص.

وذات مرة ادعت أن الاب سرجيوس يدخن السجائر بعد الصلاة، وأن زوجته تذهب الى شاطئ العجسى وترتدى المايوه، فصدمت مشاعرنا، وانبرى أخى الأكبر مذاقعا عن الكاهن، وطلب من أبى أن يتدخل فى الأمر، ولكن أمى كانت عنيدة فى صراعها، وصرحت أنها لن تكف عن مهاجمة حنا حتى آخر نفس فيها، وأنها على استعداد لتسد نفقات المقبرة بمفردها، وأنها ليست فى حاجة الى معاونة أخى الأكبر او مشورة حنا، وباعت بقية مصاغها ورصدت ثمنها للمقبرة.

وكان يضايق أخى الصغرى تدخل والدتى فى كل صغيرة وكبيرة تتعلق بالمقبرة، وطريقة مهاجمتها لحنا وراعى الكنيسة، وأنها باعت مصاغها من أجل المقبرة، ولكن حماس والدتى لأمتلاك مقبرة كان قد ملك مشاعرنا، فكلمت أختى على مضض.

وأسهم كل منا فى تكاليف المقبرة فيما عدا أختى الكبرى المتزوجة، فقد رفض أبى أن يسهم زوجها معنا، وطلب أبى أن تكون المقبرة بإسمه وأن يوضع إسمه على قلعة وخام مصحوبا بكلمة



من الكتاب المقدس عليها، وكانت أختي الصغرى ترى أن مصاع والدتي التي بددته من أجل
المقبرة هو نصيبها عند الزواج، أما زوج أختي الكبرى فقد غضب من والدي ومنع أختي من المجرى
الينا، وجزن والدي بعدها حزنا عظيما لحرمانه من رؤية أحفاده الصغار، أما والدتي فقد كانت
تذهب الى زيارة أختي الكبرى سرا في غياب زوجها..

يا جميع المتعبين

شوقى فهميم

نادرا مايمتد نوم القيلولة حتى السابعة مساءً، لكن هذا ماحدث فى ذلك اليوم فى شهر يونيو الماضى. كنت نائما بفعل الاقراص المهدئة عندما دق الباب فقامت زوجتى وفتحت.. رأت يدا تمتد ممسكة بمظروف أخضر فى حجم الفولسكاب. وبحركة آلية تناولت المظروف وقبل أن تقل كلمة كانت اليد قد اختفت، وصاحب اليد أيضاً. كان الظلام قد حل فى الطرقة الممتدة بين أبواب الشقق، أطلت برأسها ثم مالت على سور السلم لترى من الذى اعطاها الرسالة، لكنها لم تر أحداً كأنه «قص ملح وذاب».. لم أسمع حتى وقع اقدامه وهو ينزل... تناولتني الرسالة. اضللت المصباح. كان مكتوباً على المظروف الأخضر، ويخط بدائى أشبه بخطوط الاطفال، «رسالة ال ولدى عبد الله عبد القادر علام» وفى أسفل المظروف، وعلى الطرف الأيسر، كتب بخط اصغر «من طرف والدك عبد القادر علام».

سألت زوجتى فى مزيج من الدهشة والخوف.

- من الذى أرسله؟

- أبى !

قالت غاضبة:

- أهذا وقت مزاح؟ من الذى أرسله؟

قلت بجديّة: انها رسالة من أبى.

وتبادلتا النظرات.

فى صيف ١٩٥٤، أى منذ أربعة وثلاثين عاما، اختفى والدى. كنت يومها رضيعا فى شهرى السادس. وكلما كبرت تلقيت معلومات أكثر عنه وعن ظروف اختفائه، كانت أمى بالطبع هى المصدر الأساسى للمعلومات، ثم أختى، وأقاربى، والجيران، والمعارف. كان أبى يعمل أميناً للمخازن فى المجلس البلدى لمدينة بنى مزار - «نقطة المنيا» - ثم نقل - بعد أسبوع من ولادتى - ليعمل سكرتيراً للمجلس البلدى فى مدينة «سعالوط الملاصقة لبنى مزار. استأجر غرفة فى سعالوط. يأتى كل يوم خميس لينعم بصحبة الأسرة ويقير ملابسه ثم يسافر فى صباح السبت. كان موعد مجيئه الأسبوعى ثابتاً لا يتغير. عن سعالوط يأخذ قطار الواحدة والنصف ظهراً، ليصل محطة بنى مزار فى الثانية الا خمس دقائق، وفى الثانية والربع يطرق باب بيتنا فتسرى فرحة طاغية فى كل أرجاء البيت بمزوجة براثة الطعام الذى أوشكت أمى على الانتهاء من اعدادة وفى يوم الخميس السابع عشر من شهر يونيو ١٩٥٤ كانت الأسرة تنتظر ربه فى موعدة المعتاد، فى الثانية والربع. كانت الأم قد انتهت من طهو البامية، والأرز، واعدت السلطة وغسلت الفاكهة ووضعت الأطباق على المائدة. ولم يأت الأب.

قالت الأخت الكبرى: نعرف الطعام ليجرد قليلا حتى يجىء أبى. وفعلت ذلك.

الثانية والنصف ولم يأت. برد الطعام

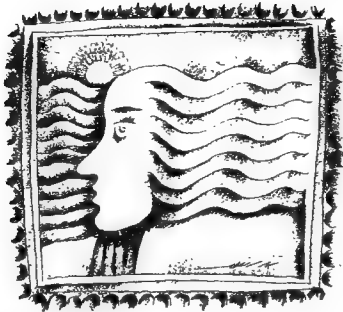
الثالثة... الرابعة... الخامسة. وعندما غربت الشمس كان القلق يملأ البيت.

فى الساعة دق الباب، كان زوج أختى الكبرى. أخبرته الأم. ذهب الى سعالوط. كانت حجرة أبى مغلقة بقل من الخارج وقال الجيران انهم رأوه آخر مرة خارجا من حجرته بعد ظهر يوم الأربعاء، طوال الليل تم البحث عنه فى كل الأماكن المحتملة، وفى الصباح تم ابلاغ الشرطة وكسروا القفل وفتحوا الباب، كانت الحقيبة التى يحملها عند سفره موجودة وبها الملابس التى سيأخذها معه. وكان ثمة قدر به خضار مطبوخ.

تشكلت فرق من الأسرة والأقارب والجيران والمعارف وتم البحث عنه فى كل المستشفيات القريبة وفى نقاط الشرطة المجاورة، وقام فريق من الصيادين بمسح ترعة الابراهيمية من سعالوط حتى مفاغة حيث توجد مصفاة تمنع ابحار الجثث. وما من فائدة. قيل انه سقط فى ترعة الابراهيمية عندما كان يسير مساء الأربعاء بحذاء شاطئها ثم داهمته أضواء قوية لسيارة نقل. وقيل ان وراء أخفائه موظف فى المجلس البلدى مرسوم لأبى، متهم بالاختلاس. ولكن تحقيقات الشرطة والبحث الدقيق عن أبى لم تسفر عن أى نتيجة. وكان الأمل يذوى يوما بعد يوم. وعبر السنوات الأربع والثلاثين صار أبى ذكرى ترفرف على البيت وسؤالا مغلقة لاجواب عليه.

والآن يجيشنى خطاب منه. الآن - بالذات - ها هو يرسل لى رسالة وأنا مهزوم أمام العالم. لطالما حلمت به كلما ضاق على الحناق قلت للطبيب النفسى الذى يعالجنى عن الرؤيا التى تتكرر بين ليلة وأخرى فى الشهور الأخيرة ما بين النوم واليقظة كنت أراه وقفا فى مهابة فى رداءه الأبيض الواسع فاردا ذراعيه كطائر خرافى ينادى بصوت عميق « تعالى الى أيتها المتعبد.. تعالى بحملك الثقيل وأنا أرحلك. ». وكانت رؤيته تغمرنى بالدف والسكنية.

فتحت المظروف.



كان يحتوى على رسالة من الورق الأصفر كتب عليها بخط نسخ مشكل: «من عبد القوى
علام الى ولده عبد الله.

«اقرأ هذه الرسالة وأعمل بما أمرك به. اننى والدك. وانت من صلبى. انا حى موجود. وسنلتقى
يوما ما. اسميتك عبد الله، وانت الابن الذكر الوحيد لى. احفظ اسمى عاليا. واياك وانذار
أيامى. كذب الذين قالوا انى شرقت أو قتلت، فأنا حى موجود. اذكر اسمى عند شروق الشمس كل
صباح. احلق شعرك دائما ولا تضع نظارة على عينيك. احفظ أيامى من الانذار. اننى والدك
وانت من صلبى. وسنلتقى يوما.»

عندما انتهيت من قراءة الرسالة كانت موجة من الرهبة والذهول تعصف بداخلى وكان العرق
يتصبب من جبهتى.

قالت زوجتى: هذا امر مرعب.. نحن لانعرف من الذى أرسل هذه الرسالة.
قلت لها: لقد عشت طيلة اربعة وثلاثين عاما وانا اتلف لروية أبى ولو فى الحلم. والآن ها هو
يبعث لى برسالة.

- هل جئنت. لقد أختفى والدك منذ اربعة وثلاثين عاما. والآن يرسل لك رسالة لماذا لم يأت
بنفسه؟

- قد تكون له ظروف خاصة تمنعه من المجيء. ربما يكون قد تزوج من سيدة أخرى ويتهرج من
مقابلة أمى.

- أن امك الآن تجاوزت السبعين من عمرها، وأبوك لو كان حيا، فإنه تجاوز الثمانين، فهل هناك
حرج فى مثل هذا السن؟

لم أرد على زوجتى. نهضت وارتديت ملابسى وذهبت الى منزل أمى. ورغم أنها الآن ترى
ورغم أنها لاتعرف القراءة والكتابة الا أنى اطلعتها على الرسالة. وما ان وقع بصرها عليها حتى
صاحت:

- انه خط ابيلك تماما. مازلت أذكره. كنت اعلم أنه حى وموجود.
ذهبت الى شقيقتى المتزوجات فأجمعن على ان الرسالة من أبى فعلا، وانها بخط يده. وعندما

عدت الى والدتي اطلب منها البحث فى البيت عن أية أوراق قديمة بخط أبى انفجرت باكية:

- لماذا أنت شكاك هكذا؟ هل تريد قتل أبيك مرة أخرى بعد أن علمنا انه حى وموجود؟ ألم يقل فى الرسالة أنك ابنه الوحيد؟ ألم يعرف عنوانك؟ ألا يكفى كل هذا لاثبات أنه صاحب الرسالة؟

عدت الى البيت يفمرنى احساس جديد وقوى: أن لى أبا حيا موجودا فى مكان ما. وسوف نلتقى فى يوم ما. واستسلمت زوجتى لهذه الروح الجديدة التى تلبستنى. وعندما طلبت منها ان تقص شعر رأسى وتزيله بالموس فزعت ولكنها أمام اصرارى نفذت ما اريد. نظرت الى وجهى فى المرأة فلم اترقب على نفسى. أننى مخلوق جديد بلا شعر. لكن ما هذا الشارب؟ أليس هذا شعرا؟ ألم يقل أبى فى رسالته «أخلق شعرك دائما» وأخذت الموس وحلقت شاربى. نظرت الى المرأة: ها أنا شخص جديد. ولكن ثمة شعر فى وجهى.. المحاجب! هل أزيلها. وعندما أحست زوجتى بماأنوى فعله خرجت:

- أياك أن تزيل حواجبك! سأترك لك البيت لو فعلت ذلك.

واذ كانت صرختها قوية تردد صداها فى غرفة الحمام ادركت انها جادة فى قولها فتراجعت عن حلالة حواجبى.

على العشاء راحت زوجتى تمعن النظر فى. قلت لها ان تتناسى الأمر ولا وتحاول النظر الى. فى اليوم التالى نهضت قبل الشروق. سحبت الرسالة وأعدت قراءتها .. وأذكر اسمى عند شروق الشمس كل صباح.. خرجت الى الشرفة وتوجهت نحو قرص الشمس البازغ وأنا أردد: أبى حى وموجود.. أبى حى وموجود.. وسوف نتقابل.. وسوف نتقابل.. ثم أعدت قراءة الرسالة فى الشرفة وعندما وصلت إلى عبارة «وأخلق شعرك» توقفت واخذت أفكر. ان كلمه «شعر» هنا جاءت فى صيغة المطلق. لم يقل شعر رأسك، أو شعر وجهك. أو أى شعر أى جزء من أجزاء الجسم. اذن هو يقصد كل الشعر الذى على الجسد. من شعر الرأس الى الحواجب الى الذقن الى العانة الى ما تحت الأبطين وشعر الأرجل.. كل الشعر...

دخلت المطبخ وأعددت بعض الحلوى من العسل الأسود والليمون بالطريقة التى تتبعها زوجتى لازالة الشعر. دخلت الحمام وازلت اولا حواجبى ثم شعر ذراعى وتحت إبطى. كل شعرة فى جسمى ازالتها. نهضت زوجتى من نومها ودخلت الحمام. عند ما نظرت الى وجهى صرخت فرعاً وأخذت تصرخ «لقد توقفت عن استخدام عقلك».. تفعل فى نفسك كل هذا بسبب ورقة ارسلها احد السفحا.. ثم راحت تصرخ بصوت أعلى وأعلى.. انك بشع ومعتوه. حذرتها ان لاتتمادى فى اهانة أبى ورسالة أبى ولكنها لم تتوقف. كان لايد من قتلها حفاظا على ذكرى أبى ورسالته. وقتلتها. وها أنا الآن قايع الصالة وراء الباب مسلحا بسكين كبير وقطعة حديد.. انتظر الأوغاد الذين سيجيئون.

دقات

محمود الوردانى

.. خرجت أخيراً الى طريق خال وواسع. كان الفضاء قدامى وورائى وحولى وفى كل مكان. كنت أسير مرهقا مكبودا، أشاهد دوائر الدخان تتصاعد على يسارى، وتومض حرائقها الصغيرة المنتشرة فى تلال القمامة المتناثرة فى البعيد. كانت الهنت قد توقفت عن الهكاء منذ أن كفت عن الجرى، الذى كان فيما يبدو يسبب لها المأ لا تقوى على احتمال. وعندما هدأت، هدأت هى كذلك. غير أن جسمها كان يخرج من البطانية، وملابسها التى كانت مرتبة وملفوفة جيداً، لا أدرى ما جرى لها.

بعد قليل، سمعت صوت العربة والجواد: العربة تفرقع بعجلاتنا الحشبية، أما صوت دقات أقدام الجواد، فيدق دقات خفيفة سريعة متتابة. أجفلت قائلاً: ليس من المعقول أن يكونوا هم، أولئك الذين يطاردوننى منذ البداية، وكيف يتأتى لهم أن يطاردونى فى عربة تجرها الجياد، بعد أن فارقتها - مرغماً - بصفيرتها الغليظة حتى الحصر، ورائحة البرتقال العذبة تروح وتجيء فى دقات. ها أنا وحدى إذن، ومعى الطفلة الصغيرة.

وخطوت مسرعاً نحو شجرة جرداء على اليسار، واختبأت خلفها قدر ما أستطيع بينما كنت أتابع العربة وهى تظهر على مرصد فى الطريق. تبيئت الجواد يخبى صاعداً، ثم هيئة الولد الصغير القاعد على الحافة وحده والعربة تهتز تحوى.

غادرت مكمنى، وجرى معترضاً طريقه متهللاً فرحاً لخلاصى الوشيك. كان ولداً صغيراً أسمر، وكان يضحك ضحكة واسعة جدلى، ويغطى رأسه بطاقية بيضاء. ساقه اليمنى كانت مثنية تحته

بينما تدلت اليسرى من طرف العربة الخشبية الصغيرة التى بلا أسوار. شد اللجام بقوة، فتوقف الجراد البنى متمهلاً يهز رقبته الطويلة اللامعة فى غضب. رفع لى وجهه الضاحك، فقفزت بجواره، وأرعى اللجام لينطلق جواده مجتاحاً الريح والخلاء.

لقد أدركت من بعيد أنه هو. وهاجمنى فرح طاع حين استطعت أن أهدى إليه. إنه هو بلا شك إمام المساجد ومطلع الأنوار اللوامع. الجامع العتيق. هذا هو الصحن يبدو غائماً، ومن خلفه غابة من أشباح الأروقة الخالية الممتدة فى الليل. نعم.. هو جامع عمرو بن العاص. استراحت نفسى وغمرنى هدوء عجيب. ولم أليث إلا قليلاً، حتى وجدتنى أहतف: ما الفائدة فى تعرفى على هذا المكان أو ذاك، مادمت لا أستطيع أن أحدد بالضبط، أو على أى نحو، علاقته ببقية الأماكن. يبدو أنه ها هنا تكمن المشكلة.

ثم عاودنى إحساسى القديم بالذنب لأننى أسرعت بمفادرة مكانى فى أول الأمر، إلا أننى عدلت من وضع الهنت على حجرى، وأخذت أحاول إعادة ترتيب ملابسها ثم بطنيتها، ونحن نهتز بهنق فوق العربة التى أشرفت على ميدان واسع مضى. ومثلنى بالناس والبيوت تحتها الدكاكين. ومع ذلك، ليست هذه هى المشكلة فى الوقت الحالى. المهم الآن أن أتشبث بالعربة، وأرقب الطريق هذه المرة بعذر، حتى أغادرها بمجرد أن أتجاوز النقطة الفاصلة بين تعرفى على المكان، وبين تأكدي من علاقة هذا المكان بالأماكن الأخرى.

شوارع وشوارع قطعتها العربة، كلها مضنية ومزدحمة، حتى انتهينا الى ميدان آخر يطل على أطلال السور القديم العالى. وتوقفنا لنتلصق امرأتين أشارتا وهما واقفتان على الناصية. كانت الأولى ترتدى «ملاية لف» والثانية جلباباً أسود طويلاً، وطلعت كلتاها ومرتا بجوارى، وأنا قاعد بالقرب من الطرف المواجه للطرف الذى يجلس عليه الولد.

عاودنا سيرنا عابرين الشارع الذى يصل حتى أطلال السور القديم. كانت شمة فتحة تخترق السور، وتشكل امتداداً للشارع. وعلى اليمين واليسار، كان السور يمتد هناك فى الظلام عالياً بأحجاره الصفراء الكالحة. وقلت لنفسى، ها نحن قد غادرنا مدينة كاملة، مادام هذا السور قائماً، وربما نكون قد دخلنا مدينة أخرى. وفى كل الأحوال يجب أن يكون لهذا السور معنى ما.

وبغثة لظمنى دوار ثقیل جعلنى أغمض عيني بسرعة، غير أننى خفت أن أفقد قدرتى على حماية الطفلة، ونحن نجلس على حافة العربة، ففتحت عيني ثانية. كانت الرائحة تندلع ملتاثة لثم ولحم وعجيب وطين ولفظ وصبيبه ورجال يتمنطقون بأحزمة جلدية تبرز منها أطراف السكاكين والمدى، ويتمهلون أحذية طويلة تصل بالقرب من الركبتين.

البعض يقود متمهلاً قطعانا من الجمال تخب مهتزة بأسنامها، والبعض الآخر يقود قطعانا من الغنم، والقوم جميعهم منشغلون بسلخ وتشغية الأجساد المعلقة أمامهم فى الضوء الباهر. كان اللبخ والسلخ والتقطيع والدلم قائماً على قدم وساق، والناس منصرفون بكليتهم يعملون جاهدين نشطين ويبدون على قدر من الحماس والحرارة.

وما إن تجاوزناهم حتى تنفست الصعداء، وتراجعت قليلاً بظهرى أشم الهواء فى الشوارع الخالية ونحن نعبز مزلقنا للقطارات، لتستوى العربة ويستقيم سيرها متخلصة من الاهتزازات

فى حارة مسقوفة قهلت العربية، وعلى الجانبين كان «الصناعية» قاعدين أمام أبواب الدكين يصنعون من قماش الخيام أعلاماً ورايات وصوراً فرعونية وزخارف موشاة بالقصب الملون، تحت أضواء المصابيح المعلقة بجوار اللافتات الباهتة.

والتفت إلى المرأتين من خلفى، فوجدتهما، وقد مالت كل منهما برأسها، واستغرقتا فى حديث شاركت فيه الأيدى والنصف العلوى من الجسم. غير أننى كنت مع ذلك حذراً: أرقب الطريق بانتباه، بعد أن نجحت فى للمسة ملابس البنت ولغائفها، وتمكنت من وضعها على حجرى بطريقة مريحة، حتى أنها استسلمت للثوم، متخيلة عن تلك العبسة الخفيفة التى كانت معقودة على جبهتها.

حين شاهدت البوابة الضخمة المفتوحة، عرفت أننا وصلنا إلى «باب زويلة». استرحت وداخلتني الثقة والطمأنينة، بعد أن توقف الولد بهرته بجوار سور جامع الصالح طلائع. وفى الفناء الحجري قدام الجامع، وعبر السور، كان ثمة كشك خشبي صغير مدهون باللون الأسود، وأمامه لافتة معلقة بين عمودين مكتوب عليها: الحزب الوطنى الديمقراطى.

ومض فى ذهنى سريعاً أن باب زويلة هذا يفضى إلى «الغورية» أليس كذلك؟. ومن هناك يمكننى أن أكتشف الطريق إلى شارع الخليج. ومادمت قد تبينت باب زويلة وجامع الصالح طلائع وسور جامع المؤيد القريب» فلاشك أن أكتشف الطريق إلى شارع الخليج بالقرب من سجن الاستئناف، نعم، ومديرية الأمن ومحكمة مصر، كلها أمور سهلة وقريبة المنال، هل أتحج إذن فى الوصول إلى مكان أعرفه؟ وهل أستطيع أن أخرج أنا والبنت؟..

المرأتان جاؤزتانى، وقفزتا إلى الشارع، ثم توقفتا أمامى تتحدثان. راحت الأولى تعدل ملايتها، فبان قميص نومها الأخضر الداكن قصيراً، وجسمها النحيل الملفوف. أما الثانية، فقد استقامت بجسمها الثقيل الراسخ، وأرسلت لى نظرة طويلة، قبل أن تفاجئنى قائلة.

«إسند العيل بيدك.. ضع يدك تحت ظهره..».

ثم استدارتا، وعبرتتا الميدان الصغير نحو باب زويلة. كانت المرأة الصغيرة تعرج عرجاً خفيفاً، وهى تستند على المرأة الأخرى. بحثت فى جيوبى متطلعا إلى الولد الصغير، سائق العربية، بوجهه الاسمر الباسم. جيوب السترة والسروال والقميص، رحت أجوس فيهم فأجد أوراقاً وعلبة سجائر وكبريتاً ومتديلاً.. لكن الولد هو اللجام بين يدي وناطلق بالعربة، وهو يلوح مبتعداً..

أطعمه من طعامى

وجيه عبد الهادى

أسير ١٠٠ ماكلت قدامى عن السعى فى الطريق.
يسير فوق ظلى.. دائما يسير فوق ظلى.
شمس أصيلنا لعوب. يفرقها الحجل عندما ترى الزنجرى الاسود قادم بسدائله الكثيفة.
قال إبنى:
- زاه اللبن بضرع البقرة. يجب أن تعود بها إلى النار.
لاهد أن الاولاد جميعا ينتظرون.
ما استطعت أن أجيب صوتى مازال ناعما ١٠٠ وشجر السرو الطويل غاب عنه الظل.
وبدت الأرض الشاسعة حول الساقية- بحرا دامسا.
فقط تذكرت فريد كلبى الطيب.
يحلو أبدا مصاحبته. يرخى أذنيه. يهز ذيله. يبدل صوته العالى إلى شيء رقيق غير ألنباح.
يجرى مداعبا قدامى. أمد يدي عاليا.
يقفز أملا أن يطولها. أريت على ظهره. ينهطح على أحد جانبيه يفتح فمه كمن يبتسم. دائما حولى.
فى البيت أطعمه من طعامى. فى الغيط من غذائى أعطيه. دائما حولى. يمشى. يقظا.
يقظا.
سحبت البقرة. يمينى حقول القطن. ويسارى المروى. جسر المروى ضيق. لكنه الطريق الوحيد

بين القرية والساقية

أسير..!

قناديل فوانيس. تنقا بيضاء بدت في قلب الليل الأسود.

ألوصل إليها حلمي. أيقظني منه صوت كالرعد صدر عن فريد. كان خليطاً من العواء والنباح.

إلقت. تبدل شعر رأس بشوك ١٠٠٠

إحتواني مايشبه الدهول. أنباح. العواء. صوتي ألتحشرج. الظلام. سيقان الشجر.

جدوعها. الاشباح. حلقى ألجاف. ذهني المتوقد.. خوار البقرة

أصوات كالهدير. تنف ألقطن ألبيضاء بحر من الوميض يزحف مع الاصوات ألتى تبشرني بالخلاص.

أبى أول من حضر. أفاقني جؤارة. على الضوء ألكثيف ألتى. لمحت ألدّم يزحف من رقبة فريد إلى الأرض صحت.

- فريد.. فريد..!

الرأس مرنوع في شموخ ويقظة. على بعد خطوة واحدة منه. كان الذئب ممددا وقد أتى نبوت أبى على بقية الحياة فيه.

بدا جسم فريد ينتفض. ينتفض. يداى تقربانه من قلبي بقوة...

الرأس يهتز دون نظام. الاسنان تنزف. ألسان يتدلى. يرتجف الجسم بشدة ويسكن. لكن البقرة وصلت إلى النار.

سأترأنا.. ماكلت قد ماى عن السعى في الطريق.

يسير فوق ظلى. دائماً يسير فوق ظلى.

مات فريد ١٠٠

أضبطه كثيراً يحاول أن يدوس رأس ظلى ١٠٠

أسرع الخطى..!

(يسرع الخطى)!

أبطىء.

(يبطىء).

أنا أسير إلى مصنعى .. هو يسير إلى أين-!?

كان فريد يداعب قدمي (يسير فوق ظلى) يستشعر حبي عندما أريت على ظهره. (يسير

فوق ظلى) أسرع الخطى... يسرع على ظلى.

وقفت فجأة. سبق ظلى! إرتبك.

هزأت رأسي. نظرت إليه بامتهان. أحسست أن من واجبي أن أزور قبر فريد ١٠٠٠

يامجمع العشاق

ابراهيم فهمي

..يوم وراء يوم، سنة وراء سنة، كل الأيام واحدة، وكل السنين، يكتبني موظف التعداد رقماً واحداً بالدفاتر، ولا يكتب أسماء «صحابة» فارقوني دون خبر، ونساء الحارة والجيرة، لا يكلمونني، لأنني ملأت فمي، ورमित على الرجل المرسوم على الورقة المالية من فئاته، ولأنني لأنقش اعلامه شارة على باب حجرتي، ولا اتباهي به كما يتباهي صغار العهد باعلامه على الدراجات، ولأنني لأضع على كمي شارة الكفتين الموشومتين باعلامه.. ولأنني....!

.. يكتبني موظف التعداد رقماً واحداً بالدفاتر، وأنا املاً حجرتي بالمرايا، كي أرى ظلي فيؤانسني، فانا اثنان، ثلاثة، أربعة، والقلب واحد، أكلم نفسي، أرقص لنفسى، واغنى، (ولأحد يرقص وحده، الا الطير الذبيح ياقر)، أنا اثنان، ثلاثة أربعة، يدى فى يدى، كتفى على كتفى، يامجمع العشاق فى ليلة عيد، يامجمع الصحابة فى رقصة «أراقيد»، ساعة وراء ساعة، سنة وراء سنة، كل الساعات واحدة، وكل السنين.

*

*

*

«ياقرم الليل، أنت ولدى الواحد مثل حبة تمر
حبة تمر فى صدر نخلة، ياتور العين وحيد الرجال
تطمع الأندال فيه، وحده فى الدنيا من بعدى
كيف المجرى عن القيض، فكفت أمك عن الولادة

كنتخلة كفت عن الطرح فى عزها، وبطن أمك لاينبت
فيه قرش، ولاروح أنثى، ولاروح ذكر، والناس وحوش
كواصر، قرشك أبوك، قرشك أمك، قرشك أخوك
فى الغربة، أخوك فى الصغر»

..تطير الطيور عند منزل الشمس فتحجبها، تجوع الحواصل، فتنسى الطيور المواطن، والجوع
كافر «ياقمر» لما تشيع البطن، يشبع القلب، تجوع البطن، فيجوع القلب، ولايحب الأوطان، أبدا
«ياقمر» قلب جائع، ولايعرف العشق جائع، وعلى كل قرش «ياقمر» سيد غريب، ملك اذا دخل
الأغراب أسبدا على بلد جوعى، أفسدوها، وجعلوا أعزة الأهل، مهانة، ..بكم تشتري أباك
ياولد!... لايبهر النيل ولو اتسع، ولا بالمرأكب، ولو حملت من بلاد الأحباش عطرا، من يحبك
ياولد يشتريك، ولايكسر الرجال إلا الجرع والحريم، من يحبك ياولد يشتريك، ولا فى بلاد الكفر
واحدة مؤمنة!...

«ياقمر، لما تدخل بوابات البلاد أدخلها من قلوب النساء، وعاشقة واحدة كأنها الدنيا

كأنها الناس، بالعشق أبدا لا تكن وحدك
وعاشقة واحدة تعطيك فى كل بطن رجل
ياولد، وحيد الرجال، يطمع الأئذال فيه»

..هالوقت أجلس على المقاهى، كطائر كسرت الريح جناحه، تلاعننى النساء، فاحسب أن لون
الجوارب من لون سيقانهن، واحسب أن «الروح» على الشفاة من ورد «الجنائين»، لايجتمعن بى
جماعة، الا حينما ينفردن بى بين كراسى العريات فى عز الصيف، كأن لجهن البارد، ظل النميرة،
والبنات ينظرن لى بعين، وعين على العريات، وعين على الرجل المصور على الورقة من فثاته،
أحب أن أجمعهن حولى، كطيور حطت على كفى من كل لون، فاعطينهن العشق كلاما على
قصاصات من ورق، وهدايا، والعروق دم، فيمسجن به العرق، لما ينصب من على وجوههن، أكتب
على الخصور بمعنى مقاطع من قصص لم يكتبها أحد قبلى ولابعدى، لما يخطف للصوص من
فثاته لقمى، واحفظ وجوههن حتى المساء، فارسمها على الحوائط، وعلى الوسادة، وعلى زجاج
النوافذ، وعلى المعابر، والورق، كأنى اثنان، ثلاثة، أربعة، فنحن جماعة، لكن موظف التعداد،
يطرق على الباب، بعد سنة، وراء سنة، يكتبنى وحدى زقما بالدفاتر، وكل يوم فى صباحه،
أصحو، أسأل الناس، من أى طريق، يبدأ الطريق، تتشابهك على الشوارع، وأنباس من حولى
شاردون فى عيوته، فى فثاته، هلا أجهتنى الساعة واحدة يابنات، والملعون من فثة الملعون، من
بلد الملعون، يزاحمتى، يلوح للبنات بقبعته، وأنا أتعاهد على الحب فى الصباح، فيتعاقد معهن
على الأسرة فى المساء، ولا فى بلاد الكفر واحدة مؤمنة!..

افرح يا ولد مثل الطير العائد، ترى
 العشق يطير بالخواصل الصغيرة
 فوق السحاب، افرح يا ولد
 وه التوبة، أمان على القريب،
 أمان على المهاجر، افتح بلادك
 بوابه، واعط العهود سلاماً،
 ولا تقفلها على العابرين، اسمع يا ولد،
 لا يقفل بوابات السماء على الطير الا
 الشياطين»...!

(وقتها، كان يخرج رجال الصيد، ويضربون على الطير المهاجر جماعة، طلقة «على الفاضى»،
 بعدها يفترق الضعيف، ويجنح عن السرب الجميل فى طيرانه البعيد، تقول لى: «لا تمشى وحدك،
 يا ولد كيتيم الغنم، ولا تطر وحدك، فيصيدونك من أول طلقة).

.. الساعة، أمشى وحدى، كما العاشقون فى البوادي، وحدى كما الأنبياء، والناس الجماعة،
 فرقتهم ورقة من فئة الملعون، والناس «الواحيد» لا تجمعهم معجزة. لا واحدة لبست لى «المرجار»،
 ولا واحدة رقصت بهيام، ولا واحدة ترمى لى وردة، ولا قطعة حلوى، الا للرجل الضحوك على ورقة
 من فثاته، وغمرة واحدة بالعين منه تكفى، فيخلعن له الفساتين والجوارب، وقمصان النوم،
 وشادات الصدر، يلبس قبعته، ويتكلمن لغاته، ويقدم له الرجال نساء هم عاريات فيمنحنهن
 البركة، ومنحنهن فى كل قبلة رغيغ، يرقعون اعلامه على شواشى النخل، ويرسمونه على
 الشوارع، زينة، يكتبون اسمه الأجنبى، والحروف ذهب، ووحدى أمشى، لاصورته على كفى،
 ولا قبعته على رأسى، ولا أزين دراجتى باعلامه، وحدى، أخلع الاعلام من دراجات الصفار،
 فيوقفنى عسكري الكمين، المزيينة أكتافه بشاراته، وحدى أمشى فى ليالى الأعياد، أقتنى أن
 تفتح لى أم حضنها، فاقفز فيه ساعتها يشتهه فى عسكري الكمين، ويسألنى:

:- اسمك....؟

.....!

- عنوانك؟

.....-

.. ويترجمونه بألف لغة، يحبون أن ينسبوا نسبى اليه، ودمى اليه،

.....؟.....!.....،.....عمرك؟..... ووجهى صغير كصفار المراعى، لما تتوة

عن القطيع، يعلموننى الحب على يديه، والعشق على يديه، وحدى، لكم دينكم، ولى دين،
 ماعبد، الا واحدة، تمشط لى شعرها كالجميلة نفرتارى، وتخرم لى العملات من متاع الأمراء،
 تضعها فى ضفائر شعرها بلا حساب... هلا أجهتنى الساعة واحدة يانبات..... هلا....؟



... ارسم على الحوائط وجه «إنباب» «أبى» ولم يكن وجهة، وجه أمى، ولم يكن وجهها،
 ووجه «زينب على»... ولم يكن، وسكينة محمود. ولم يكن، وبحرية بحر، وهائم محمود،
 وصالحين عثمان ولم يكن، نور الدين محمود، ولم يكونوا... أكلهم طوال الليل، فلا يكلمونى،
 وحدى تطاردنى وجوه الذين طردونى من الشوارع، بين آخر الليل وأوله، يطرقون على الابواب،
 ويحطمون الكوالين دون «دستور» يعلقون شارات من قنته على صدورهم، يقلبون الكتب رأساً
 على عقب، يمزقون من على الجدران، صور «الحبايب»، والمباخر، و«البروش».

:- اسمك...؟

:- طريقك...؟

... ويرطنون لى بالف لفة من لفاته، ووحدى، ولا أحد الساعة يفهم «لفاى»، والأهل الحارسون
 على مصاعد العمارات، والبيوت، متغافلون عنى، يضعون عمايتهم على آذانهم حتى
 لا يسمعونى، وعلى عيونهم حتى لا يرونى، أقول السلام، ولارده أحد على... «وقمر الدين»
 وتاج الدين لايد، ولارده أحد على، تخبثون عيونكم منى، أم من العاهرات، لما يصعدن درجات
 السلام مع المصطافين فى ليالى الصيف، أم من الزوجات المصطحبات رفاقهن فى غيبة الأزواج
 المسافرين، وفى آخر الليل، تفتحون عيونكم، وأذانكم على بنات الليل الهابطات بالعملات من
 فثاته، وتقاسموهن بالنصف، ولا فى يدى ورقة واحدة من فئة الملعون، أعطيها لكم، تفتحون لى
 حجرات الحراسة فى الهدرومات، فاهيت ليلة، أخاف أن يطلق على صيادو الطيور النار،
 فيرموننى، ويبيعوننى لبحارة السفن بجروحي، وهالزمان «ياهورى» زمان النخاسة، لكننى أمشى
 الساعة، شوارعكم علائية، أقول للناس... «لكم دينكم، ولى دين، ولا أنا عابد ما عبدتم، يوم
 وراء يوم، سنة وراء سنة، (وحدى) كل الأيام واحدة، وكل الستين..»

-«قمر»، ماشاء الله، هوى،

قمر محبوب، «هوى»، شايخ

ياولد، تطير الطيور جماعة، للحب

مواسم، فتعجب عين الشمس، جماعة،

جماعة، تطير الطيور، تضرب الفضاء

بجناحيها، كأنه بحر، وكأن الطيور

مراكب، بارك الله فى نفس الجماعة،

ياولد، بارك الله فى المراكب، واليوم عهد...1

.. الساعة، تطير الطيور.... «وحايد».. «وحايد»، مثلى، فتظل معلقة ما بين الأرض، وبين

السما، فلا ترى لها مهبطا، والأرض تارو شوك، تطير الطيور ولا للهجرة مواسم، ولا للصيف

مواسم، وللشتاء، تطير الطيور، «وحايد»، «وحايد» مثلى، ووحدى الساعة ياهوى، وعسكري

الميدان يلتقط العملات من الطريق، ولا يتركنى أمر من أمامه، ولا يوقف لى العربات، الا اذا

أعطيتك عملة من فئاته، ولا معنى، فيشد الورقة من فتحة الملعون على يده كحد السكين على

رقيبتي، وحدى وكل الأيام واحدة، وكل السنين..!

.. يكتبنى موظف التعداد رقما واحدا فى الدفاتر ولا يكتب أسما «رفاقه» رحلوا دون أن

يخبرونى، ونساء الحارة والجيرة لا يكلموننى، لأنى لا أعلق اعلامهم على باب حجرتى. بابها،

كنتم تعرفونه يارفاق، كأنه بوابات معبد قديم، معلق على صدره قمص صغير، وشير(١) من

الخصوص.. تسر الوانه الناظرين، ومرآود ومكاحل، وسيف وسكين، وعين سمكة، تعدوننى

بالساعات، فتصير سنوات، أشتري لكم خبزاً وزيتوناً وجبناً، وأوقد لكم ناراً، وأضع لكم التمر مع

الفشار، والا يريق، فيضرب هواء الشتاء الباب، فأقوم لكم معطراً لابساً الجديد، وجلباب وطاقيـة

شبيكة، ولا أجد منكم رفيقا، طوال الليل، اسمع هاتفا يهتف لى «ياقمر»، يا ابراهيم، صدقت

الرؤيا، صدقونى يارفاق لاناخذ من الليل الا ساعة، ومن النهار ساعة، نرتب الأنساب، والبطون،

والشعاب، فى سلسل واحد، وجمع واحد، وتسب واحد... أنا من «التوبة» «الكتوز» عن نفسى،

فابحثوا لنا من عهد آدم، عن أب كبير، يجمع العير، وينفخ فى النغير، فما هى الا صبيحة واحدة،

والجمع واحد، والأب واحد، والأم لوداسها الغريب واحدة، صدقونى يارفاق، لاناخذ من الليل الا

ساعة، نعرف منها الغريب، فنفرقه، الملعون من فتحة الملعون، من بلد الملعون، فتكون الأيام عشقاً

والسنين محبة، يوم وراء يوم، سنة وراء سنة، كل الأيام واحدة وكل السنين، وما صدقونى..!

«ياقمر»، أدخل لقلب البلاد من قلوب

النساء، وعاشقة واحدة تكلنى.

والعشق يا ولدى، لا يأتى الا فى المواعيد،
يفيض البحر فى المواعيد، وعينك على
السماء، تنير أبراجك بمولد غرام جديد،
لعلها فى بلاد الكفر، واحدة مؤمنة..!

...الأرض غريبة، والطير من دم واحد، يعرف أخاه فى الدم، وفى السفر، والسماء واسعة
للغناء، ضيقة على العشاق، ولا تعرف أى نفس بأى أرض تعشق، تحط الطيور على أشكالها،
فهلا حطت على يدى واحدة، كأنها يمامة، افتح لها قصى، فتشرب من ريقى، والينابيع كلها وباء،
(يفيض البحر، لكن لا تعرف يا ولدى كيف...؟.. وي طرح النخل، ولا تعرف يا ولدى كيف...؟.. وتعشق
العين، ولا تعرف يا ولدى كيف...؟)

.. «أبر دومة». يا أخا فى الله، وفى الطريق، تسمعها لما يدق كاعبها الأرض، فترجم بعداً من
العشق فى ساعة صوفية، اضرب قدميك فى الارض، وهز الخصر، ارقص، فكأن البنات أوطان،
وكان العشق وطن..!

.. يا أخا فى الله، لا تعرف نفس بأى أرض تعشق، وهلا نادتنى يا أخا، حبيبة من بعيد،
فامرتها، الا ترفع فستانها، فالارض من تحتها، لاهى ماء، ولاهى زجاج أقول: «فاعتدلى مهرة
تسعى الى خيال، أين منك، أين، حضرة عشق، فاقول هيا نتحمل، وأقول: فى بلاد الكفر واحدة
مؤمنة، لاتعلق على صدرها شاراته، ولا تمشى فى شوارعه، ولا تسجد فى صلواته، وكان الأوطان
عشق، وكان العشق وطن...!

«يا قمر، أدخل قلوب البلاد
من قلوب النساء، وعاشقة
واحدة تكفى، والعشق لا يأتى
الا فى المواعيد»....!

...يا أخا فى الله، يفرىنى الرجل من فثاته بالهدايا، لافى يدى جيبة، يغرونها بآياته، كى
يأخذها فى ذراع من ذراعى، فيراقصها رقصة الميلاء، ويعطينى مفااتيح المدينة، كى ارسوم
شارته على بيتى واحبه كما يعجبونه، كى يكلمنى الناس، ولا يرمينى الصغار بأحجاره،
ويساموننى عليها، «بتت جميله»، يرمونها له فى النهر، كى يفيض له المجرى المعاند، يا أخا
لافى يدى حبيبى يسامونها على أنا الحبيب، فتقول:.. حبيبى فى عيونى بالدنيا لا أبيعه، يوم
روا يوم، سنة وراء سنة، كل الأيام واحدة، وكل السنين غرام..!

..ياأخا فى الله، ياأخا فى الطريق... كيف يكون الفتح، والسيف فى زندك، عين على
نحرى، عين على متاعى، وتسايأ سبايا بعد مقتلى، كيف الفتح يابن الطريق، وكل نفس فى
الحياة بقرش، صالفتح ياأخا الافتح قلب يتيم بالمودة، والاحياء على الأرض موتى، والموت فى
القبور حياة، وهالزمان نساؤه، قلوب من طلاس، فتفتح لك بخفنة قمح، أو بورقة من فئات
الملاعين، خبرنى يابن بلاد المودة... العشق وين أو طانة؟.. وين؟..

: لبيك، اللهم، لبيك،
إن الحمد، والنعمة، والمملك لك،
وحدك، لبيك، لا شريك لك، لبيك

..ياأخا الطريق، ياأخا العيد، كل سنة والطيبون كرام، فاضرب يدك فى سيالتك، واعطنى
قرشاً، لأهر من فئاته، ولا من فئاتهم، ولا عليه سيد غريب، ياأخا دخل الأسياذ غرباء علينا، فاعز
من فينا مهان، ياأخا العيد، رقبتي فى يمينك فانحر، مبارك من لى وكبر، ضربوا الازلام على
اسمى، وضربوا الأقداح، قدحاً فى قدح، فوقع النصاب على، دمي فداء الناس «كلهمو»، ودمى
عشق الناس «كلهمو» لما رهتوا وقابهم فى يده، وذهب الزوجات ثمن ورقة من فئاته، ونهرو
الزوجات وفاء لدين من فئاته، والذمة براء، بماى قمر أهتدى، والناس بدلوا على ديدنه التواريخ،
هجرها، وقبطيها، وانتظروا هدية الميلاد، وشجرة الميلاد.
...ياأخا العيد، رقبتي فى يمينك فانحر، مبارك من لى وكبر، دمي عشق رقية من الأسر،
وعشق السبايا الحرائر، يوم رواء يوم، سنة رواء سنة، أنت طيب، والطيبون كرام...!

«ياولد، يعرف الصياد، الطير الضعيف من جناحه،
تراه فى آخر السرب، كأنه نجمة واقفة
فى قلب السماء الظلام، يضرب عليه الرجال
فيستط فى دمه، ولا يتوقف السرب عن
الطيران الجميل، كى يحمل فوق أجنحته
موتاد...!»

«ياأناب»، ياأبا الناس، يامجمع الاحية فى ليلة غرام، الساعة، أقف فى الميادين (وحدى)،
أهدأ مادخل بطنى عشاء الليل، ولا فجيرة الصباح، فيمرقنى الناس من فئاته، لما أصرخ بالهتاف،

ولعن اللون الغريب والدم الغريب من أسلافه، أقف في وسط الشوارع كطائر سقط من السرب المهاجر، والسبع الطباقي... والأرض غريبة لاتريح الجناح الكبير، فيرميني رجاله بالحجارة... وتسيل عيونى دموعاً، لاهو بكاء العشق ولاهو بكاء نبي، كان للرحيل بكاء، وللحزن بكاء، والفرح بكاء، ما رقت العين الا على زمن من زمانه... هلا يابنات لي حبيبة، أقول لها:.. هيا يا حبيبتي نظير حول منزل الشمس بجناح، فتدخله أمنا من أرض، أظلت في العيون... يرشوننى بالأصباغ، كى يعرفونى من بين الطيور، ولما أظير يطلقون النار على، هلا يابنات لي حبيبة تأخذنى بين كفيها، تفتح فمى كأى... تريد أن تضعنى فى زورق كالرضيع النبى، لكن الماء آسن، والريح خادعة، فتجرى بى بين الصفا والمروة، ولا طريق بين الأزهر والحسين، ولا مهتدى... بين مراكب الشمس، وطريق الكباش، ولادليل... وأنا على كتفها أصرخ، فيسمعون صراخى، ويسامونتها على بجرعة ماء، أو بورقة من فئات الملاعين، فتقول:.. حبيبى فى عيونى، بالدنيا لا أبيعه، وأقول:.. فى بلاد الكفر واحدة مؤمنة...!

«يابنت، يا عوداً من قصب، وقرصاً من
عسل، كتبوا التواريخ على القروش
من جهة، ورسومك على جهد،
سيده لنا، لعمنا ملكاً وكتابة
ورسمناك صبية من الحناء طلبنا
«العيدة» فى العيد، وعيدك الساعة
من عيدنا، كتبوا التواريخ على جهة،
ورسموك على جهة سيده لنا...»

.. هلا أحييتنى الساعة واحدة يابنات،.. أضرب لها على الهاتف رقماً فى صدرى، فتتهتز أسلاك البرق فى كل الخطوط، وتكون الساعة، ساعة صلاة، يتكلمها العشاق، أقول: «تكلمى، أهلاً، وسهلاً، مرحباً، فكان الكلام زغاريد، سجل عندك فى القلب موعدى، فاكتهب على يدي، وعلى مسودات الورق، سجل فى القلب موعدى، ولاتلتبس عليك بأقمر المواعيد... أعلق ورقة على ظهر الباب أمام عيني، أصحو لها قبل النجمات،.. موعده العشاق يوم صلاة، أعلمها العشق، وأول الشهداء عاشق... واتركوا لنا طريق من بايعتم، وبايعونا...»

.. هلا أحييتنى الساعة واحدة يابنات،.. أضرب لها على الهاتف، وأطلبها فى الحال، لما يطول على النهار، كأنه عام بألف.. وحدى كأنى يتيم الطير فى مواسم التزاوج، والجوع فى قلبى، والبطن خواء، والقمح المنثور على وجه الأرض لنا طعم فى فقاخ، فتطير، والسما بالارض، أقفاص من زنازين أوصد الملعون أبوابها، واستوى على العرش، واستراح...!

..هلا أحييتني الساعة واحدة يا بنات، أغنى لها؛

-طلع البدر على.. من ثنيات البلاد.

..كأنى أعملها على يدي، انشى حمام... للحمام هذيل، للعشاق غناء، للفرحة جناح
.. طلع البدر على من ثنيات البلاد، فنطير.. نطير تغليبين. جناحين، لكن الفضاء بالارض
بالسما. ملك لديه، فتصيدنا أسلاك البرق، وأسلاك الحافلات صواعق من نار، ومصايد للطيور،
كأنى اعملها على جناحي، فتسقط من جناحي، ولا أعرف من أى جبهة كريمة يتدفق الدم، منى،
منها، ولا تراب الأرض مراهم للجراح، ولا ترابها يلسم..

:- تطير الطيور يا قمر، والمحبة جناح،
والعشق جناح، فيضرب عليها من
لا يفرد جناحيه، ويطيّر، فيمسط
على أرض غير أرض الهلاد، ولا يقفل
بوابات الهلاد على الطير الا الشياطين،
هاهى بلادك يا قمر، بأصابع جناح يطير
كخطف البصر، أولها، وآخرها رحابه،
تعرف يا قمر، كيف تهذلت عليك الهلاد لما
تضيق فى عينيك السماء، ويرتد جناحك،
ولا تكون الأرض لك، ولا السماء الرحابة»

واسم البلاد، بدلوا حرفه على حرفه، وغيروا «أساميّه»، من اسمه، لاهاشت أساميّه،
ولاعاش المسمى، تقول لى يا إنياب : مالك يا ولد ترقص كما غوازى الطريق؟.. هلا نسيت ياسيد
العشاق، يوم كان اسم البلاد فى فمك حاضرا كرد السلام، فأرقص، وأغنى معك، لما كنت ترقص
وتغنى لها، فيسمعك الحبيب، وغناء البلاد من غناء الحبيب، وللعشق جناح يطير... الساعة،
يا أول العشاق، لأحد يهمس لى باسم البلاد، فاغنيه وحدى، والناس عجم على لسانه، وحدى ولا
أحد يفهم «لغاي»، يامن يقول لى اسم البلاد ولو على سبيل التحية، فاعرف مذاق الحنين.. ١

... «أبو دومة» يأخا القصيد، تكتب بيتا من الشعر ليسمعه الجوعى، فيفرحوا أم تكتب
بيتا من الشعر، لنشتريه من باعة الشعر على النواصى، كل حرف بقرش، لكن كل قرش برغيف،
من يفرح بك، وانت تغنى، جائع أم شبع، أم أدلك على مخرج، أن تغنى فى الناس مؤذنا بالشعر،

وكل بيت بميلاد عيد جديد، أو تنادى فى الناس... من فيكم ملأ البطن وشبع؟.. ومن فيكم جوعان؟.. الشبى يسمى يسمعوننى، والجوعى يسمعوننى بعد أن يشبعوا، وأنت سيد العارفين، لا يدفع الصوت جائع، ولا يفرح جائع، أو هل أدلك على مخرج جديد، أن تخلع رداءك،.. تلبس كل يوم رداء جديد...! والناس عرايا، يسمعونك، نعم لكن عيونهم على حرف يشتعل نار، أم على ردائك الجديد...!

.. «عبد الحكيم قاسم»، يارفيقا، كنت تحسب أن الناس وراءك من أول نداء، فحفظت من الكتاب، كل آيات الجماعة، لبست عبا، تلك، وفتحت أحضانك، الدين لله والوطن للناس، والحب للبلاد، طرقت بعصاك كل بيت الفقراء، بيتا، بيتا، والمساجد، مسجدا، مسجدا، طقت بطواهير المجمعات، وبالعشاق، وضعت النساء أمامك، والرجال خلفك،... قلت... البحر من وراءكم،... هالرجل الملعون أمامكم،... لكنه ياصديقى، يقسم الورقة المالية نصفين، يعطى الجوعى نصفا قبل الاقتراح، ونصفا بعده،... يا حبيبى، أيام «الهلالى سلامة» راحت، «يامجمع الاحبة فى ليلة عيد، والجوع كافر ياصديق،... ما فى البيوت حرمته ربائنا على المساجد، وخزائن الكتب فى بيتك، لاهى صوامع قمح، وشجرتك الخضراء على باب مجلة «القاهرة» خضراء... خضراء، لكن لاهى نخلة يرميها الفقراء بالحجارة، فتسقط اطيب الثمر، والبلاد تراب من حريق، لاتطرح النخل ولا الصبايا،... هات يدك يارفيق، الساعة، جسدى عكاز فى يدك. لما يحاصرك الصغار فى الشوارع والحوارى، يرفرفون لك بأعلام الملعون من فئاته، فيكيدون لك، ووحدى، ووحدا، يوم وراء يوم، سنة وراء سنة، كل الأيام واحدة، وكل السنين... قاسم «ياحبيب، هلا جثتنى نلف البلاد بلدا، بلدا، وبيتا، بيتا، ويطنا بطنا، كفى الكتابة متعة، والليل «سهرابة»، والصباح ضنى، تعالى... تعالى، وساعدى عكازك، نضرب أبواب البيوت، وتنادى على الصبايا، فى كل بيت ياصاحبى، صبية، قنديل من الزيت، وقرص من عمل، من أين جاءك، أن زهر النهود لم يمسه أبدا غريب، صحيح يارفيق، تجوع الحرة أبدا، ولا تبيع، لكن الجوع كافر ياحبيب، افتح خراجك، وأنا بالنيابة عنك أهادى بالزيف، يا حبيبى متى دخل الأسياء بلدا، جعلوا أعزة من فيها مهانة، كيف بالله على، كيف بالله عليك، قرأ الصبايا وراء الكوازين سطورا من العشق، والقرم غاب، وأختلت تواريخ السنين، هجرها وقبضيها، والأرض لاتنتب الا احتظلا وفتى الصبية غائب وراء قرش غريب، كيف بالله على كيف بالله عليك، والصحيفة التى عليها اسمى واسمك، يقدمها لنا، وللمساكين ياتع الغول فى إقطار الصباح، كيف ياحبيب الناس، والصبايا، والمساكين، وحببى...!

.. الولد «قمر» بألف قمر، وقمر البنات الرواقص،.. هل رأيتموه ياصحاب، هو الساعة فى شرق المدينة، هو فى غرب البلاد، هو الساعة مسافر، هو الساعة حاضر، الولد «قمر»، قمر بالف قمر،

وزينة ليالى الحصاد، هل رأيتموه يا أصحاب...؟
 ..حجرة وأربعة جدران لاتكفى والعنكبوت يفترس الذهب «وحايد»، لما يحسب خيوطه
 أراجيح، فيسقط فى الشباك، وحدى واللبل يرطن بلغاته ولا يفهمنى، والمدينة بيوت للعناكب،
 ومسايد للطيور الأليفة...هلا أحتنى الساعة واحدة يا بنات، أقول لها:
 .. النور يا حبيبتي خادع، فلا تقريه، ولا تفرحى، فيحترق منك جناح...!

..بالقمر، تمنح الطيور للبهمن،
 فيهتز عرش السماء، بميلاد عشق
 جديد، كلما رف جناح، يفيض
 البحر، ويرجع الغريب

..فطيرى يا حبيبتي، واتبعينى، طيرى على عين المدينة، وطيرى بين الضواحي، وعلى بين
 البحر، فلا يفيض المجرى من جديد... ولا أهتوت السماء بالمواعيد... طيرى، لالفرحة جناح،
 ولا للعشق جناح، ولا السماء راحة، ولا القضا شراع مركب نيسطه و نطويه، ولا الشمس نعرف
 لها مستقر، فنجرى عليها، جناحين بالمحبة، طائرين... من أصد السماء علينا زنزانة، وارسل
 الشمس ورا هنا كتلة من جحيم... من نصب لنا الفخاخ فى الأرض، وفى البحر، وفوق أسطح
 البيوت، كانت السماء راحة نيسطها كشال بنت كنزىة قطيفة، نجمعها ونيسطها، ونطويها... كنا
 نطير، ولا القمر بهعيد، فنزور موطنه، نعرف أول التقويم، نسرى، ونخرج السموات السبع الطباق،
 يوم ورا، يوم، سنة ورا، سنة، كل الأيام واحدة، وكل الستين...!



حالة

محمد جبريل

أشار الطبيب الى الكرسي المقابل لمكتبه، فجلس. نسى الحرج الذي كان يعانيه وهو يفكر فى زيارة الطبيب، وهو يتخذ قراره، وهو يجلس فى الصالة الواسعة، يتأمل الاسقف العالية والجدران والشرقة ذات السور الحديدى، انشغل بالتطلع منها طفلان، تتابعهما عين أبوين ينتظران دورهما، بينما تناثر بقية المرضى فى الصالة، وفى ثلاث غرف متصلة بها.. مال الطبيب يتصفح التقارير والاشعة، فتأكدت- فى ضوء المصباح- حمرة وجهه، وابتسامة لانشى بقلق أو اطمئنان..

حين قرأ فى الجريدة بقدم الطبيب الأجنبى، قرر أن يكون أسبق الجميع لزيارته. طال تردده على عيادات الأطباء، وعمله بوصفات الشيخ نجاشى، خادم مسجد على قمرز. حتى الرقى والتعاويد التى تهمس بها زوجته- عند دخوله حجرة النوم- بدت سخيفة، وبلا معنى... دله بائع صحف فى ميدان محطة الرمل على العمارة المواجهة للميناء الشرقية. قال: لن نجد اسم الاجنبى عليها.. فهو

ضيف على صاحبها...

قال الطبيب:

- لم تشر التقارير إن كانت الحالة خلقية أم طارئة؟..

غالباً انفعاله؛

- إن لي زوجة وابناء..

- فمتى بدأت الحالة؟..

- لا أذكر بالتحديد... بل انها تفاجتنى- أحياناً- بغيابها، ثم تعود مرة أخرى..

أضاف لدهشة الطبيب:

-إنها تغيب فى أوقات الفرحة.. ثم تقتلنى فى أوقات الحزن!..

قال الطبيب مداعباً:

-دواؤك الفرحة إذن ؟!..

استطرد متسائلاً:

- هل الحالة وراثية ؟! أعنى هل أصيب بها أحد أقاربك ؟!..

مع ان أخوته كتموا ما يعانون فى نفوسهم، فان مجالس الزوجات فضحت ماتصوروه مستوراً. عرف أن الحالة القاسية أصابت أخوته فى الأوقات نفسها التى أصابته. تحدثوا فى الأمور العامة والخاصة، اتفقوا واختلفوا، وتبادلوا رواية متاعب العمل والأولاد والأمراض.. ولكن الحالة التى تأكد مما روته زوجته، عن زوجات أخوته، انها تسلمت الى الأجساد التى كانت تهاهى بفتوتها، ظلت سرا يختزنه الجميع، يكتمون الصدور عليه، فلا يتبادلونه فى مجالهم، وإن فضحته الزوجات، فلم يعد سرا..

- ربما أصابت بعض أخوتى.. ولكنها لا تمثل مرضاً دائماً!..

لحق الطبيب وراء البارقان، فى نهاية الحجرة. فك- دون أن يطالبه الطبيب- أزرار قميصه، وشلح القميص والفانلة الى أعلى صدره، وقعد على السرير الملاصق للحائط..

تحسس الطبيب بالسماعة صدره وظهره، ودعا الى الشهيق والزفير، ونقر- بأصبعه- على مواضع فى جسمه..

غالب الحرج وهو ينفذ امر الطبيب بمنزع بنطلونه وسرواله. تشاغل بالنظر الى صورة معلقة،

لكلاب صيد تطارد أرنباً، والطبيب يتأمل ما بين فخذه..

تناول الطبيب من المائدة المجاورة مالم يتبينه. دنا بوجهه من اسفل بطنه حتى احس بانفاسه..

جرى الطبيب بالمشروط فى سرعة مذهلة، فانبثق الدم، والالم.. اطلق صرخات ذاهلة، متوالية..

بينما الطبيب يقلب بما اقتطعه فى السلة المجاورة..

كيف قتلت جدتي؟

قصة خارج البلاد / قصة داخلها

جميل حتمل

١ - كيف قتلت جدتي؟

ليست قصة «بوليسية» مع أن للبوليس دوراً خفياً فيها، ومع أنني أطمع منذ زمن لكتابة قصة مشوقة من هذا النوع. وليست قصة «كوميديّة» مع أن أحد أبطالها، أو بطلتها الرئيسية جدتي العجوز، ذات العينين الزرقاوتين، والطبيّحد السذاجة.

جدتي ولدت في العقد الثاني من هذا القرن، ومع أنها تعتبر لو حسبنا الآن مسنة، إلا أنها كانت قياساً إلى عمرها تتمتع بصحة جيدة، بسبب بسيط وواضح جداً، هو أنها لا تفكر كثيراً، ولقد اعتادت ذلك منذ شبابها، حيث كان جدّي - أو الذي أصبح جدّي - يوفر عليها هذه المهمة. كانت من أجمل صبايا القرية، وكانت هذه هي ميزتها الوحيدة. «وعندما عاد جدّي (موروقا) حسب عادات تلك القرية، حيث لا يمكن أن يفك وثاقه، الذي قيّد به عند مدخلها إلا عندما يقوم والده، ببيع شاة ما، ودعوة أهل القرية كتدليل على فرحه بعودة ولده «المثقف» الذي استطاع وقتها أن ينال شهادته الأولى «السرتيكا»، وليصبح واحداً من قلة قليلة في القرية تحمّل هذه الشهادة.

وكان نبيل «السرتيكا» هذه، يعني أن يعمل جدّي كمدرس أولاً، وأن يتزوج بالضرورة، ولذا كان لابد من اختيار العروس، التي كان اسمها «دلة» - والدلة كما تعرفون هي مصب القهوة المرة عند العرب، وربما يكون كاسم مأخوذاً أيضاً من الدلال - إلا أن هذا الاسم لم يعجب جدّي «المثقف»، فناداه بأديل، وبذا بات اسم جدتي «أديل».

وآديل- كما ذكرت- لم تكن تفكر كثيراً، بل لم تكن تفكر أبداً، كانت طيبة جداً، وأى شيء يفرحها. تعرف أن تنجب أطفالاً، رقارس إضافة إلى هذه المهمة، هواية أخرى تحبها هي جلى الأطباق والأواني... وحتى أنه يروى أن جدتي كانت تقوم بهذه الهواية حتى بعدما تحسنت أوضاع جدى، وجلب لها خادمة روميا والعلم عند الله كانت عشيقة له قدمها جدى لجدتى الساذجة بهذه الصفة.

المهم أن جدى النزق رجل باكر، وترك جدتى وحيدة، إلا من عدد من الأولاد كانوا يكبرون بسرعة ويفادرونها، ومن مجموعة من القصص عن طبيعتها أو سذاجتها- لافرق- مثلاً قبلت مرة أثناء سفر لجدى أن تعير شخصاً أثاث منزلها بالكامل، لكى يتزوج كما قال لها، فباع الأثاث وفر بالمال. ومثلاً: استبدلت جدتى ما اعتقدته بضع قطع نقود صفراء بأمطار من القماش. وكانت هذه القطع عبارة عن ليرات ذهب. ولذلك كان نزق جدتى يزداد أيضاً، دون أن تعرف هي لماذا... وفى آخر العمر، وعندما ظلت وحيدة، وبعد أن تزوج كل أولادها، وصار لها أحفاد كثير، انتقلت لتسكن فى غرفة صغيرة، كغرف الجدات التى نسمع عنها فى الحكايا. غرفة بسرير معدنى قديم، وبأشياء غريبة، ويكسية هائلة من الأزوار، حيث تعرفت جدتى إلى هذه الهواية أيضاً، هواية جمع الأزوار، رغم أن كل أولادها وأحفادها كانوا يستغفرون هذه الهواية العجيبة. بل إن حفيداً جد صغير لها، كان يقلب أكياس الأزوار على الأرض لبحث- كما يقول- عن أصفر وأكبر زر ضمنها، وحينها روميا يضييع شيئاً منها.

وجدتى كانت تستغرب بدورها بعض مايفعله أحفادها- حتى أن واحداً منهم فر من بيت والده ليعيش وحيداً، كما أن أخرى تزوجت رجلاً من غير دينها... أما الأمر المثير للاستغراب عندها أكثر، فكان أن حفيداً لها إقتيد إلى السجن. ولم تستطع جدتى حينها أن تفهم كيف يحصل هذ؟... فهو لم يسرق، ولم يقتل أحداً، ولم... مع ذلك سجن وعندما سألت لماذا؟... قالوا لها من أجل السياسة.. هذه الجرعة التى لم تفهم معناها أبداً..

كيف يسجن حفيدها لأجل السياسة لم تفهم، وعندما خطر ببالها أنها اشتاقت له جداً، طلبت من والده- ولدها- أن تراه، فقال لها: لانتطيع، غير مسموح. قالها بحزن.

وأيضاً لم تفهم جدتى غير المسموح هذا.. تريد أن ترى حفيدها وكفى. هذا ماتفهمه ولذا عتقدت أن الوالد يضحك عليها. ولا يريد أخذها معه، خاصة أنه أيضاً لم يعد يزورها كفاية، أو يحمل لها الفواكه كمادته. ولذلك أيضاً بدأت جدتى تهمل هواياتها حزينة، فلم تعد تحب ممارسة جلى الأطباق كثيراً. كذلك لم يعد يهتمها إضافة أضرار جديدة إلى مجموعتها. كانت تأخذ كرسى القش الصغير وتجلس فى زاوية مشمسة بعض الشيء، وتسد رأسها إلى يديها، وتبذل بهز جسدها برتابة، وعلى نغم مشابه تطلقه كالأثين من فمها، وعندما يسألها أحد ما: مابك يا جدتى؟... لا ترد..

لكنها مرة أسرت إلى إحدى بناتها بحزنها، وبأن ولدها لا يريد أخذها معه لترى حفيدها. عندها أكدت لها الأئنة أيضاً أنه لا يستطيع، وأنه فعلاً لم يره. وأنه حزين جداً لذلك، ولهذا لا يستطيع أن يزورها كثيراً.

جدتي حينها لم تقل شيئاً. بل لم تعد حتى تغادر غرفتها إلى الزوايا المشمسة. فقط كل ما كانت تفعله أنها كانت تزداد حزناً وصمتاً، وربما نحولاً أيضاً.. هل أكمل لكم القصة وأتحدث عن دور البوليس أم أن الأمر واضح؟.. هل عرفتم الآن كيف قتلت جدتي؟..

٢- قصة داخل البلاد قصة خارجها:

أ- كان أمام منزلي تماماً.
رأيتُه بعدما هبطت من سيارة الأجرة التي أقلتني.
كنت منتشياً، ومستعداً لأن أصفر بفرح، وأنا أتجه من أول الحارة نحو المنزل، لو لم أراه..
ما الذي يفعله أمام المنزل؟..
نفس السؤال كان قد كسر على فرح ليلة مشابهة، ذلك عندما رأيت سيارة تقف تحت المنزل، وتبها لي أن رجالاً داخلها، ينتظرون إلى شبابيكه. وأتذكر لم أقرب حتى مشيت السيارة، والتي عرفت فيما بعد أنها كانت تنتظر امرأة تسكن بعيداً، وتوقفوا عند منزلي، لكي لا يسيروا انتباه الآخرين.
لكن ما الذي يفعله أمام منزلي في هذا الليل..
لم أجرؤ على الاقتراب، عبرت إلى الطرف المقابل وراقبته عن بعد، وكان ما يزال قرب الباب، يتحرك ببطء دون أن يبتعد.
وجيف قلبي يعلو. والرغبة بأن أصفر فرحاً طارت تماماً. كذلك كانت نشوة الشراب.. وهو ما يزال قرب منزلي، يتلفت، ويتحرك ببطء دون أن يبتعد عنه. مشيت عن بعد متطلعاً إليه، وكان ما يزال..
وحين انتهيت إلى عامل التنظيفات، الذي يقترب منه بهرته، كاسراً صمت المكان أحسست بنوع من الجراءة.. قلت: سأقدم وليحصل ما يحصل، خاصة وأن الخوف أشعرنى بالتعب، وذكّرني بالرغبة في الاستلقاء سريعاً في الفراش. لكن هل لاحظ عامل التنظيفات حالتي وهو يقترب؟..
ذلك لأنه رمى له بشيء.. وعندما ركض نحوه يتشمسه وهو يحرك ذيله. وحينها تظاهرت بأن ما حدث لا يعنيني، وأنا أدعي تلك الخطوات الواثقة باتجاه الباب، الذي لم يعد أمامه أحد.

*

*

ب - الرجل الذي ركض كثيراً، ليلحق بقطار الضواحي قبل أن يتحرك، لم يجد مكاناً يحشر فيه نفسه بسهولة. ووسط هذا الزحام، وقبالة الباب الذي كان يستند إليه، لمح وجه طفل أسود.. لم يبتسم رغم أنه يحب الأطفال، وفكر حينها إذا كان يحب الأطفال السود أيضاً..

وعندما انسل بصعوبة من وسط ركاب الزحام البشرى، حاول أن يتسم للطفل، قبل أن يلهث مرة أخرى وراء الباص الذى كان يحمله من المحطة إلى منزله عادة، والذي كان قد ابتعد.. ولذا لم يكن ثمة مناص من أن يمشى، يمشى وهو يلهث.. وفى المنزل الصغير المرتفع، اقتتنصه التعب أخيراً فأسند رأسه و..

الجسد عند وحيداً فى غرفة بهورق جدران باهتة، تنكس إلى وقت صيف.. غرفة لم مرايا.. غرفة لو ير بها دمعة يفترض أنها انسكبت حين أسند رأسه إلى حافة التعب.. كان ثمة فى خارج الغرفة ناس يضحكون، ويلاذ بعيدة، وأقبية وسجون. فى خارج الغرفة أيضاً، وربما بعيداً، بعيداً جداً، كان ثمة وطن يندو وحيداً مثله. أوجثة مثله أيضاً أسند رأسه إلى حافة التعب هكذا و..

كان هذا كل ما يستطيع فعله.. فكر قبلها فى القطار الذى كان يحمله الى بيته، بأنه لا يستطيع أن يبكى أمام الناس، كان القلب وقتها ينط فقط كعصفور أجذب، ولم تستطع الدمعة أن تنط مثله.. وتذكر أيضاً أنه لا يستطيع أن يقفز.. فقط لديه هذا القطار المكثظ، تلك الفرقة البعيدة، وحلم باهت.. الرجل الذى كان فى القطار، الرجل المتعب فكر بالبلاد البعيدة، «بالبلاد التى كان يحلم فيها..» ومن النافذة القطار أو الغرفة- لافرق- لم يستطيع أن يرى غيرها.

الرجل الذى بدت بلاده بعيدة، اهتز فى القطار، ثم بكى وحيداً. البلاد البعيدة ظلت بعيدة. والأصدقاء كانوا يمضون هنالك بأيامهم دونه. وفقط ثمة جثة لم تكن تنتظر أحداً. جسد لا يريد أن يذهب إلى أى مكان. ولا يريد أن يبقى أيضاً. جسد رجل بكى ثم..

ليست قصة.. ليست حكاية، وليست شيئاً أيضاً. فقط الرجل الذى باتت بلاده أكثر بعداً، وأحلامه أكثر قلة تعدد مسترخياً، مسترخياً بشدة. قلبه لم يعد ينط كعصفور، كما أيامه. هكذا أحسن به وهو يأمره بالتوقف. ثم... ثم فى الصباح الرجل الذى ركض كثيراً، ليلحق بقطار الضواحي قبل أن يتحرك، لم يجد مكاناً يحشر فيه نفسه بسهولة. ووسط هذا الزحام، وقبالة الباب الذى كان يستند إليه، لم يلمح وجه أى طفل، رغم أنه فكر بوجه طفل أسود كان يتسم. لم يلمح وجه أى طفل..

الطفل في السحاب

كمال الجزولي

السودان

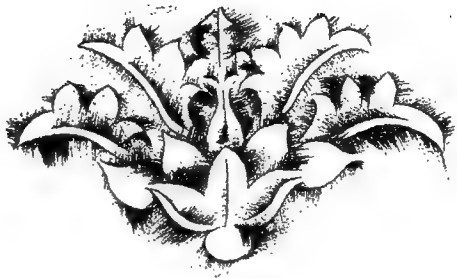
إلى قاسم أمين

ذات ضحىٍّ من سبتمبر،
والريح جنوبي وخفيف..
خلوتُ إلى نفسي في ركنٍ ناءٍ
من أركان السجن الأسودِ
أستمتع بالغييم.. ورائحة التربة
فالزمن رشاش.. وبواكير خريف
لكن المذباغ- اللعنة- راح يهرطق من ركنٍ خُر:
الطاعة فرض
والسلطة باقية، وزعيم السلطة باق،
والموتى ليسوا إلا أجساداً تحت الأرض
فالعاقل من يحقن دمه
واختتم العرض!

.....

.....

.....



فاجأني الغيثُ بأول قطرة.
 رفعتُ البصرَ إلى أعلى
 فرأيتُ السحبَ تشكّلُ أما ترضعُ طفلاً،
 ثم رأيتُ الطفلَ يمد ذراعيه..
 وينهضُ،
 ينهضُ،
 ينهضُ..
 حتى سدّ الأفقَ بقامته السمراء وأرعد..
 ثم انهزمَ بكلّ خلاياه المعطاة
 بجلد وجه الأرض طوال اليوم!

سجن كوبر ١٩٧٩

«الشهيد قاسم أمين هو أحد مؤسسي الحركة النقابية والحزب الشيوعي في السودان.
 استشهد في السجن عام ١٩٧٩ م».

للجنة باب واحد ولكن للجحيم سبعة

سمير عبد الباقي

- أنا فين منابى يا حضرة النايب؟
أخذتنى سهوه واستعليت على كتافى
وسلبتنى عزّة المستكفى بكفافى
بالشؤمة تاره وتاره بورثنا الخافى..
تذل مر بوطنا يهرب منّا السايب..

*

يا حزين وافى.. أنا البلهارسه هدمتنى
ودودة القطن مصّت دمي.. هُدتنى
شكاير العمارات ما آوتنى
وخدمة الخواجات ما نصفتنى
والغريبه فى الإسمارات بين حوجه
ومنافى.. ماريتنى
يتمى حد الخفافى

أمرى رمتنى رضيع الجهل والأحزان
طردتنى للدنيا اتلطم واكون إنسان
بحرى رماك فوق شطوطى صبحت أنا

ولاكل مانظره البصر معلوم
ولاكل ما ننكره يصعب على الإثبات
يامهون الكذب ع الظالم وع المظلوم
إعطيتنى قدره افتكر حاجه.. وأنسى
حاجات!.

كان ياما كان
حلم الجعان لقمه
حلمنا بالجنته/ لمنا..
لهفوا قمنا الصاحيين..

...

أحيان يخيّل إلى كأننى فاهم
أزقق كما سبع لاصاحى ولانايم
أشهر سيفوفى وأحزان خوفى.. واتلاثم

كان فين تعبنا كان ولوعتنا
لما اتلوت م اليأس كلمتنا
وصبحنا ع الربق بضاعة
كافة الأسواق..

الريف تبسم رقص في الاعلانات
ألوان

السد صار برمه واتبرنا من حلوان
صبح الزهادى بلاستيك
صارلقانا فراق
حين التفتنا انفلتنا/ الزمن فاتنا
صبحنا نعجن ففتنا بشورية الأتباء..
* *

- شبعنى واتعشيتى يا حاجة!
قالت: من فطور ولدى
وليستى واتدقيتى؟ قالت: من إبدین
الغیر

أنا قلت خير ياسلامه
سلامه قال: مش خير
سترت عورتها خجل والأهروب م
العصر

قالوا البنات: أم يوسف توهتتاف مصر
صرخوا الولاد الى ماتوا؛ إحنا فاتنا
كثير
من يوم لبستوا الطرح لجل إحتفال
النصر

سكنتنى/سكنتنى ونطقت بلسانى
عريتنى / عريتنى وليست قمصانى
بكيتنى/بكيتنى ورقصت ألحانى
وكل ما أوطى أوطى انت تعلا كمان
راكب حصان التاريخ وعرايى وخرايى
وانا جعشتى العرجة شق المرحه فى
كعابى

لاتافعه فى معركه ولاشافعه يوم
السلام. 1.
* *

الله اكبر عليكم.. كل كلم واحد
وكاينى متواعد
منذ الأزل للأزل للأبد
بالكتاب الى ترفص فى الورق قاعد
لصنايى نعمت إيديه على صنعه
بقايش
لشيخ مؤوم وملسن بيتكلم بنوك
ولفات

لأفندى من هم فقر العلم بيخدم على
البشوات
لثورتجى حلنجى لشيخ غفر جاحد
نحسستم الحلة فاضيه وكان ماعونى
ملان

فتونى فاتكو الزمان
من يوم ركبونى حافى
ولهفتوا منى غموسى ولقمتمى الحافى
وكننت وأخذكو ستري غطايا ولحافى
أتا بيكو فى السوق عرايا وستركم
عريان. 1.

العشّة من قهرها هتفت.. يعيش
القصر

* *

زغروطة يا أم البنات طوكتى عمر
(سمير) ..

لما استلفتى له منديل الأمان بالسّحت
الحزب نقّاه لسانه فى الأدب سكر
مالوش فى لت الكلام
مالوش فى المنكر

وفى السياسة محفط زين ولا اليُكر
دفا إبتسامته يلم اللّص ع العسكر
عفّ اللسان.. العبيد والسّاده

تشهد له
حافظ مقام اللى بعده واللى من قبله
مستنى آخر طابور الصبر تتقابلوا

* *

خمسین سنه عمره أقصر من لسان
الناس

وشعره كان يوزنه فى سوق الشطاره
نحاس

واكتمّه حُكم جنون العقل فى هبله
الطّيع حاصره وعصره فى زمن خناس
بين أهة المبتلى وضحكة عويل
نخّاس..

سكره الأمل.. قتله

خمسین سنه ياما لسه يد على مهله
على قد حزن الوطن عايش بحبك حى
على قد رشقة مى

يستنى السحاب الجاى

يكن على وهم صدقه تعقل الأيام

تسمح بتدعة مى..

٣

هو التاريخ مش معانا؟
قال: لو احنا معاه
لو كان مطاوع هوانا
ماكانش بص وراه..

الميه ما ترويش سوى عطشان
ورغيف حلال يشبعك بس اماً تبقى
جعان

يامهرون الخطوه ع الملدوغ، وع
التعبان
كان صاحبى.. لكن خواجه وجحشته
رهوان

باشا ابن حنت وجبان
أسطى أفندى وشاعر عنده ميت دكان

وفلسفنجى بيرطن لى بألف لسان
عمل صنايعى وغلبنى حتى فى
الكونكان

سرق قصابدى / عمل قراطيس وطيرها

وكلمتى خذها على علائها.. غيرها
وهنتى قد ماتكبر.. بصّرها..

إذ علموه أهله أصل الحكمة / سر
الحكم

علشان ماتحكم زمام البفله..
تقهرها..

الفلاحين دول فراعته وشهم والأرض

ميزتين لهم للأبد: سمع الكلام واليكم
لوفهموا سر الصور أو اكتووا بنارها
ملكوا الحياة بالعرض
كشفوا ستر أسرارها
فاكسر جناح اللي يقرأ أو يقول الشعر
واقطع لسان اللي يسأل عن سبب
عارها

واللي يغازل قمرها أو يفسرها
حتى اللي يسهلها على شوق
ويخسرها
واللي يبخل على قده يغيرها
نجر دماغه على مهلك وصنفرها
يفضل مسارها في أيدك ليلها
ونهارها
النهر يشهد بذلك وانت زمّارها.١

* *

أنا كان أبوي على قدي وراضى بيه
وأمي كانت يادوك صحنها بيكفيه
وعشت انا بعلمته عيش الكفاف يرضيه
سمت أفكاري ليه بالعدل والرحمة
وعصرت قلبي بهموم الآخرين والجوع
حلمت بالعنترة/ بنجدة الموجوع
وطعمت في اللحم حواري نجوع
قطعت بي سكك الرجوع ياتوهني في
الزحمة

أنا السجين المخلد منذ بدء الشعر
وبداية القارات/ الحكمه ولأهرامات
الفتح والرسومات/ الهندو والخواجهات
بعثرت عمري ما بين حانا وبين مانا
أصحابي زنزانه

اولادي زنزانه

أيامي شعراً ونثراً تيه في زنزانه..
حبستني في سجن أمسي رهبة
الأموات..
يا رعبى من نفسى/ خوفي تبقى
زنزانه
لو طهرى يطلع خيابه وعفتى خيانه.١

٤

على حافة الفهم نتعجب..
ما نتعلمش
ونصادف الحب بنعجز..
ما نتكلش
وف صادق الحزن نتباكي
ما نتألمش.١

..

أنا كنت قين لما فاتني العمر يابلدى
دقيت بعاقية إيديه ع البيبان وناديت
تعبت ياولدى
ماحد وتسنى في الملكه ولا في البيت
سمعتى أخويا تكرنى لما راق الحال
العيبه صبحت حلال
حتى الصديق قالها عنى لما يوم وثيت
عديت على أهل أمى رغم إنى نسيت
إن الزمان إختلف واتبدل التفسير
قاموا رحبوا بي وعملوا الكانى والمانى
رجعت نفسى مآلانى وقلبي كسير
طول عمرهم كانوا لحم اكتافى و
الآنسة

وشجرة المعرفه والوثسه والحواديت



مش أنت برضه رقصت إيامها فى
الهرجه

عملت شاعر شوارعها اللي متقدم
تقول كلام الغلابه وتاكل النوجه
وترافق العايقه والفلتانه والعوجه
حتى اكتفيت لاعرفت الجوع ولا

الهرجه

ولاحفيت زى اخوالك على اللقمه
وخولها دا اللي شتمته
تبت عصايته الخفيه/ طرفها ف كفاك
كرباج على فكرنا وضهورنا بيعلم
بكلمه متلهوجه وبسكتة معوجه
ضرب البيان بالبيان
والشعر بالنقرزان
والحلم بالأعيان

القرش لاحمر مشرشر جنب كوز الزير
يستنى ادخل أعيد تضحك الدينا
وتصهلك المراجع..

* *

يا ابن البنادر قهّل.. ليه تبص وراك
هذا سراب الأمانى مالكش فى

التفاريح

العدل مش بكره واستكفينا م التفاريح
ومالكش تتنم
الجرن كنسه الريح
إكرهنا.. تتعلم وتبقى صحيح
مطلوب ومضحك سهرة البهوات
شاعر جميع الملل م البدو للخواجات
ومعجبانى البنات
وزعيم.. إذا لعبتها ع الصبح يامعلم

كل السكك للصبح مرصوده
وغلطة الثورجى فى ايامنا مقصوده
كرباج ورايا اسطى خلى كلابها تتكلم
واللى بنامصر.. إيدو طرشه وججوده!

5

النهر طلب المحوم!
ولا حوقتش الهوم
ولادعوة المظلوم
النكسه طرحت فى غيطان
الرضا خبيه

ومصارى بالويبه
حلال زلال، بلاشبهه ولا ريبه
وبركة الحاجه رفعتنا سبع درجات
خذنا جميعا فروق السهره والعلاوات
وفى القنادق رطنا بالسبع قرايات..
غفرنا وسواسنا.
وكنتم أنفاسنا
وجرح الندل إحساسنا
وضربنا بناسنا
بعنا جراحنا بضمان البنك يوم النصر
إذ كلنا ولد مصر وهذا سلو العصر
ماعيب سوى العيبه
شاركونا يابهوات/ بركات بلاد الحجاز
كله نتيج بامتياز
الواطى والعالى..
واللى انهزت بلغته ورا بغلة الوالى
والتلى اعترف إنه تدل وقال وانا
مالى..
وأتقاسم السمسه على لحم أمواتنا
قاسمنا حاب الرغيف فى عز حاجتنا
وكان ح يقدر يقاسمنا الفراش لوعاز
يوم ماسكرنا بدم المعدمين والجاز!

يا عمر من دم أبويا
ومن جراح أمى

يا عمر من شوك طريقى
ومن سنين قهرى
إزاي ح آمن صديقى
وختجره ف ضهرى
..

ياللى رماك الهوى ح المرصيرنى
أكل العيال واحتمال الخوجه أخرنى
لياليه كانت طويله / ايديه بلا حيله
ترجيله تاخذنى ترمينى لترجيله..
من عهد قلاوون عويسل الكلمه
صغرنى..
مين فيكو يقدر يقول لى كان هناك
إمتى
لما بكى وافتى..
بأن بيعنا حلال بالجمله والخته
ونقرز النقرزان بحماس/ تحمسننا..
وعدنا سكنى العلالى زيدنا فى
حماسنا

وف (خمسه/ ستة) نكرنا كلنا الجته
غنينا للزناوات
ورقصنا فى القيتريئات..
شاهوا الصبايا وكان بدرى على الشبيه
مايين حلب واليمن أسواق تنجسنا

أزاي راح المجد أخويا

وسمّه فى دمي..

..

كنا زمان الهوى نوشوش حواديتنا
نعلم الحلم يحبى ف حجر غنوتنا
فرحتنا لمتنا
كفافتنا لقمتنا

سرحت كلاب الوطن سَرحَها فُرحَها
وخذتنا بالحضن حين عازت تشتتنا

* *

ياللى انت علمتني

ياللى انت نسيتني..

ياللى انت نورتنى ورجعت غميتنى..

عليتنى كبرتني وبنيتني هديتنى

خدتك مثل فاحتملت اعمامى

واخوالى

عايشت احوالى لما الموجه غلبتني

وقلت اصبر فى حبك حالى على حالى

يمكن مرارك يخفف همي.. يحلا لي..

طاعتك تقويني لما شقاك يقوتني..

أتابى حلوك أمرّ وراحتى فيك

أتعب..

والدنيا بين السجون والكذب

سرقتنى..

وكان حبك سبب علشان تموتني..

* *

أنا كنت فايت هنا والبيت ندهتنى..

ياخذها الورد حين خجلت وغنت لي..

إحنا ف صيانا فرقنا الحليم البرسيم

وجمعنا من بعضنا المليم على المليم

علشان تسافر نعدى النيل إلى طلخا
ونحل لقر الغرام- البيضة والفرخة
غلا بيموت بعضنا فى الضحكة
والصرخة..

يا بختنا باختنا يوم سهرة الجنه
الكل غاسل كعوبه الكل يتحنن..
إيه اللى باقى / يومين وح يوصل
الجنه

والفلاحين باسمهم.. راح تعلن
الأحكام..

* *

ومرت الأيام

زى السلاسل تجر أيام وراها أيام

القلب شابت سوائفه تحت سيف الزور

والضلمه غطت على العريان وع

المستور

وجه عليك الدور

ياللى قتلت الجبال فى يوم ماشنقوا

أخوك

تسمع بدورك من ابنك صرخة

الإعدام!

V

للمجنّه بابٌ وحيد

للمجنه باب واحد..

دم العزيز الشهيد

دم النبي المجاهد .

..

عدنا لغيام البدايه

فى الياء كانت حصره وقله ورحايه

يهللوا لخطبتك ويفتوا لنباهتك..
ع الريح مش ع الخساره يبشروا بدينك
ويقلب بارد ونارهاده وسهر وحشيش
يتسموا غنوتك يتقسموا طينك
الله يعينك على عيبك وباعينك
واللى عليك من زمان اتراهنوا
على عينك.

* *

أنا قلت آن الأوان يانفس سامحينى..
صارحينى قبل الأوان لو آن وصار
حينى..
أنا مابدلتش قلل أوى بحلل صينى
ولاتبست عن ذنبى ولاحيدت عن
دينى..
ساعدينى تنفض بقى الحمضانه م
السله..
والخند قوقه عن البرسيمه والغله..
كفافتنا حافتنا لباب الجنه يكفينى..
* *

يامن يبلغ حبيبة القلب بيمعادي/
تعافينى
من بعد ما طال بعمادى غربه فى
سنينى

ماين هجير المنافى وهجرة الأصحاب
بادق ع الابواب
وعشمى تانى افتحى حضنك يكفينى
ترققينى الأغانى
تركبينى حصانى
تعلمينى أدق قولى ونيشانى
أرجع أفرق ماين صاحى وخوانى..
وابدأ الخطوه من شرخ الصبا تانى..

والجرن تبين وقش
القرن حين طش بخل الليل بمواليده..
العيد واعدنا والارفا بمواعيده..
سيدنا لهانا بين طيله وأنا شيده..
أمر عبيده تتقل حمله وحديده..
على أم اكتافنا حتى فى نهار عيده..
بذينا دايمًا ظروف الدار على ظروفنا
أنكرنا خوفنا وقلنا دى مواسم حش
رضع الشجر م الزعل..
خجل الأمل ما طرحش

واللسى وافتاء الأجل مات م الحجل
مافلحش
الله يعرض علينا / ألف جحش
بجحش

* *

ضحكننا حتى تكررنا البكا واجب
لما العيون اتعمت ضلعتى يا حواجب
أنا قلت عمى / لجوز أوى / رقص
مارضيش
وقال تعبنا بقى / خرينا كل عيش
لاكل زاهد لبس تحت العباية الحيش
ولا كل فارس نكر نفسه ح يقلب
جيش

ولا كل شاعر تجلى ف مجلس
التحشيش
ح تعمل إيه يا بصير والعور
معاوطينك

اللى خانوك يوم ضناك اليوم مخاوينك
واللى غووك فى ليالى غريتك رجعوا
بيحلفوا ع الرغيف والقمح غاوبينك
لوانت شاورش

قمر المتأففى يوقى النذر..
يواقبنى..

أنا جأى لك مش مظلوم
ولا عمرى ح اقول هيهات
مش راضى بالمقسوم
ولانا دم على شيء فات
شيلت اكبر منى هموم
أكثر من حذى آهات
ولا طلتش قدى ل يوم
من ظلم اصحاب واخوات

* *

ياقمر سجن الفيوم
بشترنى بالعلامات
عارف إنها ح تقوم
شايف للنجر آيات
صدقنى ليلها غيوم
وسكوتها ملان غنوات
إقزعها تقوم م النوم
إنزعها من الظلمات
دا رغبى مش مسموم
ولاتاها بى الخطرات

* *

الولس قتلنى ولكن
يوم خنقتنى الحلاقات!!

ياقمر عدى الفيوم
قول للعشاق سلامات
الحى مسيره يقوم
مهما تطول المسافات
لا السجن العمر يدوم
ولا عاشق م الهوى مات
* *

فى الضى يوت الهموم
والضلمه بتحى ساعات
الطير علمتى العوم
والصحرا ملتنى واحات
قصرت.. باعيب الشوم
وقدرت؟.. فانتنى
حاجات..

* *

ياموت ياقدر محتوم
ويتحكم فى الأموات

لماذا نخلق في غيمة؟

محمد سليمان

في مساء مُطرَزٍ بالأهلة صادفتها
صوتها كان ماءً
تري كنت عطشاناً...؟
أُم عادةً القروي
يرى الماء يندق
تسقط منه اليلدور ويحلم بالظلم،
هل تقلد الآن صاحبها بالمنخدة،
ترمي أصابعها للفراش؟
قوافل تمضي رمادية
وملتفة بلامع فرّت من القلب
صيف هوى
وصفيح يقوم
فهل صرتُ صقراً جناحاً من خشب؟

كانت مبللة

تتلوى على شجر كامن في السجاجيد
أو تستفز الفهود التي احتشدت في العروق

أصابعها..

هل مشيت فوق ظهري وخطت قصائد،

علّمت القلب يتلو

وعلمت المقلتين الصلاة

لماذا تحلق في غيمة؟

وتشق المدينة

ترشو ببسمة العسكرى

فتطفو عصاه

تجمد سيلاً من العربات

وقافلة من زوابع،

هل تتلکأ في شارع من زجاج؟

تضم فتارين

تحنو على ولد سيّجته الطفولة

وامرأة يتكلم في عينها الكحل

تفوى أجنحتها بالحرير،

أنا أحدها...

نورتها يداى

وأطلقتها عندما اكتملت

قلت دورى

بعرض السماوات والأرض قلبى

ولا طول للكثرة،

ثم انفردت

نصبت أكاذيب عالية كالماذن

هل أزعم الآن أنى بلا وجع ونسيت؟

وأنى تعاليت

وسعت ثوبى

أنا كاذب..

ومزدهم بالتفايات

حقّد تنزل في تفرع صار شوارع،

حقّد يشدّ ملامحها

حين أكل منفرداً مثل كلب



وحين أساهر ثلج الحوائط
أو أتكور تحت البطاطين،
حقد جميل...

يُجرجر أعوام مرّت مُحلّقة
ويُقيّت ألوانها في الفضاء
تفاصيلها في المقاعد

هل تقلّد الآن صاحبها بالمخدة
أم تتعري
تشد الستائر

ترمى على مقعد ثوبها الداخلى،
وتومض

تندس في اللحم
يوماً ستفرد قدام بابى ضفائر منقوعة في البياض
وصوتاً بلاطعم،
المحها..

حين أشرب شاي الصباح
وحين يشاكسنى العسكرى يسيل الزوابع والظلمات
لماذا تظل برغم انكسار الفوانيس عريانة
زغب فوق أرض مبلّلة يتلون
كحل يسبح بحر
والجوربان يلفان شمساً
لماذا أشيخ وأحملها طفلة فوق ظهري
تخط القصائد

ترمى قطائرها للمصافير
هل ثوبها كان أخضر،
سُكرها كان باباً؟

قصائد من كتاب: الواحدون

السَّاح عبد الله

أوديب

هذا الذى يهيم فى برد الصحارى....
...محتميا من الصقيع.. بالصقيع
...وهاربا من وجهه
..دليله العمى، وقصده دوى قول الألهة..
..تابعوه جيدا، وحدّ قوا فى دمه المنساب فى خديه..
.. إنه.. يسير هادئا.. كأنه يعرف.. هذه المسالك المجهولة..
...تابعوه.. إنه يقرّدنا*

يوسف النجار

إذا لم أكن أبتغى أتشمّ طعما جديدا لهذا..
الهواء.. لكى ما أكون جديراً بأن ألقى حبيبي..
..لماذا اذن كل هذا الرحيل، وكيف ارتضيت العذاب نصيبى..
أجيبى؟*

محمد

خطوة فى البوادي
..بعدها.. ستنقر فى جسد الأرض كالريح.. تصبح أنت المعنى

برائحة الجسد المتوارث.. مثل الهواء الذى يتكرر فى اليوم أكثر من مرة..
.. أو تعرفُ عائشة..
أن من تصطفيه القفار..
كثيرٌ على نبضة القلب.. كالبحر.. كيف تضمُ انبلا تاته..
.. وأصابعها.. عشرة*

يهودا

ستظل هكذا طيلة موتك.. كما كنت..
.. طيلة حياتك..
.. جالساً الفرفصاء..
.. عددًا يدلك على اتساعهما.. فى انتظار*

ورقة بن نوفل

خيمة فى الصحارى..
.. تمرُّ عليها القوافل، والشُّجُو المتسرِّع، والريح، والقاتلون، وبعضُ المياه..
.. تمرُّ عليها البيوتُ ورائحةُ الدَّم..
قاعدةٌ هى..
ليس لها شبهٌ بالذين أتوا، والذين يجيئون..
قاعدةٌ هى.. حقٌ محيق..
لماذا تم القبائل، والشجرُ المتسرِّع، والريح، قبل يثون الأوان..
وهى..
إن أتاها الذين أتوا، والذين يجيئون..
قد يجدون من الماء ما يملأ الفم، قد يجدون من التمر زادَ المسافر..
قد يجدون من الوقتِ بعضَ قليلٍ ليبتدوا سيرهم من جديد..
... ..
... ..
خيمة فى الصحارى
تراقبُ منذَ زمان مضى أقرأ فى الرمال..
وقاعدةٌ هى حقٌ محيق*

عباس بن فوناس

هذى مؤامرة الوقت ضدى..
أنا ضيقٌ يتصيقُ هذا الهزيع الأخير..
لماذا اذن جردتني الجداراتُ حتى تعودتُ أن أتزيا بهجران صحبى..
لماذا اذن حاصرتنى النهاراتُ حتى تلتصقتُ للوقت..
قلتُ: سأقبضه.. من بداياته..
سأصوبُ حذيه بالوهج المتوارث.. فى القلب..
أطلع، أطلع، أطلع..
حتى اذا ماتشوقتُ خيطا شفيفا له الروحُ ظامئة..
بدؤه.. وقدة الوجد..
...وأخره الهواءُ الجنونى.....
يتسع الوقت أكثر، أصبح كالانتظار الذى لا يجمى..
..أو كالكلام الأثيرى فى حضرة العاشقين..
..أو كالدقائق.. فى الزمن المتسرع..
أطلع، أطلع أطلع....
..أنا خائنُ الوقت، مستبق فى سباق..
...أنا..
فرح... باحتراقى*

الحجاج بن يوسف الثقفى

كأننى أرى مدينة تسير فى الصحراء وحدها.. غارية..
..ليس لها.. قصد..
لا شجر يُظلمها، ولا سحابة، ولا حاد.. يرطب الطريق بالغناء العذب..
..كأننى.. أرى نبيا ظالما يخرجُ من قریش..
..ويستبدُّ بالبلاد، والهواء، والحجيج..
..كأننى.. أرى الها.. غاضبا..
..ينوى يجمعُ الأنامَ فى قبضته، ثم يرشهم على جهنم، ثم يُعيد..
خلقهم، ثم يلمهم، ثم يقولُ يا أنام فلتكونوا.. بددا..
كأننى أرى روسا أيعت..
..وليس ثم قاطفٌ*

هوى القيس

.. هذه الخمر مغشوشة يا أمير ..
.. والندامى اذا نقرت خمره الليل أحشاهم ذهبوا لمواجههم ..
.. ولك البید، والذكريات، وخائنة العين ..
.. والروح ظامئة ..
.. ستمر على طلل، وتقول لساكنة رحلت منه .. هذا الخراب خرابى ..
.. وهدى العناكب منسوجة من دمي؟؟ ..
.. أم تشد رحالك فى خلل الليل تطلب نارا أبیک؟؟ ..
.. أم أنك سوف تثمت بالشعر مثل نبي يحاصره القاتلون، ويهجره الأهل ..
.. والأصدقاء؟؟ ..
.. أم أنك سوف تشد الندامى من الدور .. ترجعهم لك من غير أوجاعهم ..
.. وتناديهم بالكلام عن الفتيات الصبيحات، والخمر، والشعر، والنرد ..
.. حتى الصباح؟؟ ..
.. هذه الخمر مغشوشة .. يا أمير ..
.. وأنت ظمئى، وللروح أوجاعها، والطريق الى هداة القلب متعبة ..
.. جد متعبة *

زوبا

.. يالله ..
.. لماذا يكون الهواء جميلاً .. الى هذه الدرجة؟؟ *

كاول ساركس

.. ذلك الغامض المتعب ..
.. الذى أنت أسكنته .. حجرتك ..
.. ورَبَّتْ طقس الهواء الذى كان لك .. لكما ..
.. ثم واجهته .. بالمرأى ..
.. هو الآن يخطو على شجر الوقت .. كالخشب المتعرس .. مثل الجميلين

..هل حين ينظرُ في جذرِ الفرفة الواسعة..
 ..ويواجهُ سطحَ المرايا..
 يراكَ؟*

محمد عفيفي مطر

سلمة بين أبى وابنى أنا.. فى ذرَج السلالة..
 ..شبيهة من أحبهم، وداكنُ ..كقبش البسيطة..
 استرقتُ.. من حديقة الدنا خمسين برتقالةً
 وهأنا.. تروننى على قارعة الطريق أوفى باحة المقهى..
 ..أراقبُ الجنودَ فى جيش صلاح الدين..
 ..وربما... تروننى أنسل.. قائما..
 وأشعثُ الرأسِ الى.. روائح القري..
 ..ثم أخطُ فجأةً عليكم.. مُنذُ دأ..
 ..تحوطنى الكأبة..
 ..وصارخا..
 ..احلروا.. الدمُ الغريبُ يبدأ المسير.. فى عروقكم..
 ..ثم أعودُ.. واحدا..
 فى خلل الطريق..
 ..أنا.. خمسون برتقالةً من الشعر النبى..
 ..أنا الذى.. تهجره الكتاب*

إلهيو

ويزورُ الجليدُ.. بلادى..
 ..وبضايقُ أطيَارها.. وبلادى تحبُ الطيور..
 ..حسنًا.. ساكونُ أنا.. شجرة*

اسخيلوس

لماذا.. كلِّمًا أعطيتنى شجرةً.. تصيدنى شباك العنكبوت؟
 لماذا.. كلِّمًا أهديتنى أفقًا.. تضيقُ على جدران البيوت؟
 لماذا... كلِّمًا جمَلت لى عُمرًا.. أموت؟*



سر السنين

محمد الفيضى

نسمة مشاعر فجاء دخلت حجرتى
 هزت متاعى
 وأنا كنت شاعر
 بس صوتى مش بتاعى
 ولا قلبى مصدر رعشتى
 ولا التباعى
 من زمان مخبوس وقاعد ع البلاط
 ارسم شخايط ع الورق
 واحفر على الجدران طبق
 أملاه عجيب من كلمتى
 أو من براعى
 تقع السطور من أتنى
 أنده على السجان ألقى
 كل التوافذ مقفولين
 والدنيا ضالمه
 واقف على بابى غفير
 من ميت سنه

لاعمرى شفت الشمس تضحك
 ولاعمرى شमित العبير
 م السوسنة
 حزمه مشاعر فجأه هبطت م السما
 فتحت فى سقف الأوضه طاقه
 هبطت على قلبى - برواقه -
 اتشكلت ف عيونى اسم
 وعلامه على وش الزمان
 واللمحة دى
 ودليل على حدود المكان
 وأنا كنت راقد رقدتى فى حجرتى
 من غير زمان
 من غير مكان
 من غير بطاقة
 يا للى انتى كنت النسمه
 والشمس
 وعبير السوسنه
 - والاستضاءه -
 هل كنت بحلم
 أم ملا محك ممكنه
 وسؤ الى يتجاوبيه - برأه -
 ماتقولى عن سر الحكاياه
 وأحلف لآخيه سرى ف سابع قرار
 وأحلف بإن السين -
 قاموس المعجزه
 والجبر فوق الاختيار
 وأحلف بانك قوقعه
 ف سابع بحار
 وفتحت للشاطئ عيونك
 ووهبت ربحك للشراع
 ووهبت للمرسى الموانى

وللسفن الفئاره
والشعاع
ووهيت لوجوى الوجود
يا للى انتى لحظى والخلود
خايف اموت
من غير ما أسمع كلمتك
عن سربحرك
عن سر «سينك»
والقواقع والصدف
وميعاد لقانا
الى افضل من ملايين الصدف



قصائد م الألم والخوف

طاهر البرنبالى

(١)

واتفض ليلك بالرغرات قناديل بترمع لك خيول بكره
 واتخذت توبك م النسيم العاشق المليان بجمر أواتك
 كتبت شوارع بهجتك فوق الحيطان آية لقاءك الورد
 وكشفت عن جرح المداين بين كماين جتتك
 ياإلى إبتلاك بالصبا والصبر والعصيان شريان لقلب هلاك
 مش كنت واخدم الفيضان أوصاف نذاك الحالم الدافى
 وكنت شارب مغارب صيف شفيف م الريف وم الأيام

(٢)

يتفرهض قبر الليل وياك إزاي مشاوير ومتاعب
 والفرح إلى ما كانش غريب على روح الخيل هيصير متخشب
 زى التل فى حلق زمانك لما يكون مغصوب
 (زى التل فى خلق زمان معصوب العين لما يكون مغصوب بتكلم)
 فجر غرامك باين خاين وإلا رايات م الشوق محتبه بطرف لسانك

واللا إيديك بالحنه إتقطت للجايين يشوفوك متعري
جايز رملك بات أنات وقت ما كان أسمنت بتاك إمكان مستنى

(٣)

غابة الرمان بتتحداك ويتبـ«لق» لحوفك نار وتعويذه
من يوم ماريشك باش وإتزعج الغامق لطين وردى
وإتورق الزيف المعادى للنسيم والقمح والبسمه
إياك تبوح للصخر بالوجع المراق ضحككتك مشاوير..
إياك تقول للشجر والبحر يوم «أنا طير»..
وإن مالت الأفراح تغازل جبهتك بالخير..
إتلم ثورة بدن يتشق ويشقشق ضفاير نور
ورق، لين، بالحنين للشمس والميه
مقدور تعيش عمر القمر دوران فى يم الجار..
وتعاكس العطش ع الحنود أحزان مطر

(٤)

قامت ونامت ع الكتاف لبلابه لسه مخضراك دلوقتى
وع الثياب الملبوسين والمنشورين مطبوع جيل قاسى
قطعت خيالك هزبن ناعمين مايلين لشعر الققط
وإنت إالى سارح دندونات نيّه الأمانى فى الإيدى والعين
وأجهت مين يوم الخصام والصمت والشجن الأليم إلا مفارق ضحككتك؟
وهجرت مين حين ما إتقسم نغم الوداد غير الكيان الحى بنهود البنات؟
شاورت ع الجرح الموارب بالحنجل ورسمت بالمر إشتعالك ع السكك
وكل شبر إتقطم فوق الطريق ع الريق دبعة قمر ونايات
موت بالقصايد وإشتهى الزلزال وحوط ع الوجع ترتيل

(٥)

بتشيب فى القلب الغاية وتكبر وياك شراشيب النخل
وتشيخ الأحلام إالى بناها البانى ومات بالهمس شهيد
يا وليد على ذمة أنغام الصبار إالى مالوش عطار وعنيد أنا شهيد..
والعيد المتبعتر فى الليل مواعيد على إيد السحر بعيد..



وف بحر سماك المدهوشه نجيم وعيون أوهام وسحاب وعذاب..
 إلتفطت منك فى الريح العناقيد وإترد الباب المفتوح تغريد
 تنهيد:

إتمكزح الطيف المنقوش وبشوش

(٦)

فى الدم غرايس ودواير حمرة بتسبح أفراح خلان وهيام شبان
 والألم إالى بتصرخ بيه الأيام على ناصية خوفك موت لبيبوت
 وف عز ما كان المارد مارد والقلب البردان فى الطل كيان عريان
 إستنجد بيلك النيفض العشمان غليان وحنان أوطان
 وماكنتش غير الحس وغير البركان مسافر طيران سمان
 إزاي دلوقتى العالم سراديب للغيب وكلامك دهاليز الأعيب..
 والجسد المهدود فى الضل يعاقر كوابيس متاريس أحلامك؟
 وإزاي شباك بيطل على الدنيا غرام يتشينش أحزان ومأسى..
 وتشيط جواك زغاريد ونسائم تتولاك أغصان نسيان؟

من كبريت مبلول إلى دمناء المخطوف

مصطفى الجارحي

إلى طاهر البرتالي

الريح شباشب تطرّع والفا عريان
عيل من الخضم بالل هدومه بيرتعش أسفلت من تحتني.
وياكل الكورنيش في طوله المعجاني
البرد ويقصص رياش الخلق يحذفهم على سرير السمر والضحك
يا برد تنسأهم وتحطنا في بالك
ليلك مشانق لغافه ع القربا
أتقل من أحمر دم رثيتك
القهوة كان دمناء
أمسح من ضحكة في عيون عسكري
احساس بيك / ريحة شياط دم عصفوره مسأله والنشان مبدوء
الوقت أول شتا... لأ.. الوقت آخر صيف.. لأ.. الوقت قمقم بارود ومتبرشم
كبريت شطوط العيون
مبلولة كل العيدان

ماشي باطوح دراعي مالميتش-آه- كفى
الخاطر الأولاني انها حودت على صاحب قديم من مده كان بستان طراوه
أو احتمال انها مشبوكة دلوقت في ايد بنوته-ماعرفهاش-... بتقيد

البرد وقد النفس كبريت
أو يجوز أنها
مزاحمه كفوف أخواتي ف دايـر المنقـد
فترد باب السقعة الهاجمة من بحرى.
كفى هناك- من هوجة العريبات ودوشتها- بتعدى راجل عجوز

بافرد شمال كفى.. قلبى على كفى عطش
البصه نقطة مطر... وعنيـك بتلضمها ف قمر غيـآب.. يفرد شمال كفه..
قلبه على كفه عطش، وعنيه بيلقمها
ف قمر غيـآب
آه يامريح المحيا
رجليك تصالح ربح
رجلى تصالح مكان تعودنا،
أنا على أول المشى
عنيا طوق- بالعرض- يتدحرج على القاعدين.
على غير عادتها القهوة مزدهمة.
لاكنت هناك بنضارتك ولا الريفية ضحكاتك ترطب قلب يطوح
فى تطويحة دراعاتي
أنا على أول المشى
مطبّق مين كفى على شلن فضة
هارفه لفوق راجل حمام
وهينفلت مني ح الجاذبية برن
طب مين عنيه تسقط عليه تلقفه
مين يترسم طولـه هناك.. عند تليفون الميدان!
ولا لـه طبايـب جرح أوسع من سطوح-
ومن سلك عماره أطول.
مالها حرينه «السيدة» مالها ام هاشم
مالها الحارات الضيقات
بتكـب دمع ف يوم خميس
هل عشان غـآب العريس؟

ما انت اللي قشّرت القمر
ورميت علينا قصوص ولا سبتناش
رغم انهم هنا .. مشيت لهم هناك
ومعاك مجرد قلب
مكتوب على شفتيه غنوته ودليل:
ما احلى اللي شق الغمام العتام
بسلام كلام الحمام
أبو الهديل الرصاص
مش الرصاص الهديل.



والناس

ملحت منير

أدبنى سطح ارتاح عليه
من لعبة الموج المسافر فى الفضاء
آخر سطوح
لم الصبايا بملولين
وراح ينام
أدبنى سطح ارتاح عليه
الريح بخيلة بالحمام
وأعوذ بالشأى والسجاير
من عذاب المغناطيس والكهرباء

ياصحبى ليه
صنعت جسدك فى الخلا
ووهيت وسطك للزحام
وازأى هربت من اللغة
حين قلت لى:
أن المبانى على وشك
وأن خط غصن على الرخام

ويهزم شوقه بعزمه كله فى الكلام
ما يدهشك

ادبنى سطح ارتاح عليه
أنا اللي ضايع ريقه غيبة فى شهوة الأتئاتاس
أعوذ بالشأى والسجاير
م اللي ودعته ونام
من غربة صاحبة تخريشك
غربة عيون الكمسارى
والناس

القلب كان منصان
ع الحيطان الجير
رفع الشيطان صلاته للحراس
يعزكوا من الجيران
ويخلصوا منى البيبان
وصابنى رب العرش بالطباشير

ادبنى سطح ارتاح عليه
آخر سطوح وقّع كفوفك ع الحيطان
وانهار على الحلم اللي رجّع أولك
أعوذ بالشأى والسجاير
م اللي ودعته ونام
من شوك على صدر اللي بعده بيققتلك
من غربة ماشية فى الزحام
بتحط الاستفهام
على كل الصور
غربة عيون الكمسارى
والناس

الخبلى الذى صار ضميراً

د. صبرى حافظ

لم أكن أتصور وأنا أكفكف الدمع على غالب هلسا أننى سأفجع بنها رحيل فارس آخر من فرسان هذا الجيل الذين يتخاطفهم الموت دون أن ينالوا حقهم من التقدير وهو الناقد الكبير عبد المحسن طه بدر الذى كان هو الآخر من الوجوه الدائمة فى تلك الندوات الزاهرة، فى القاهرة السنوات الخوالى المترعة بالأمل والحلم بمستقبل أفضل: ندوة أنور المعداوى وندوة نجيب محفوظ فى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات ثم لقاءات مقهى ريش الأدبية فى الستينات. فقد ذكرت عبد المحسن بدر وأنا أكتب عن غالب هلسا على أنه واحد من نجوم جيل الستينات القلائل الذين بقوا فى مصر أثناء ضربة السبعينات العنيفة التى استهدفت تشتت الكتاب الشرفاء ومحاصرتهم حتى يمكن تمرير مخطط القدر واغتيال العقل المصرى والإجهاز على قوى المقاومة فيه. فقد بقى عبد المحسن بدر فى مصر السبعينات برغم إمكانيات الخروج البديدة التى أتاحت له، وعانى فيها من وطأة المناخ الطارد الذى دفع الكثيرين من أبناء جيله إلى الخروج بعد أن ضيقت عليهم المؤسسة الخناق. فقد كان عبد المحسن من أصلب أبناء هذا الجيل وأقدرهم على الصمود والثبات على مبدئه حتى فى أحلك الظروف وأقساها، وقد يسر له العمل فى مؤسسة الجامعة المصرية التى ما تزال تحافظ على بعض تقاليد هذا الصمود. صحيح أن الفساد السبعينى تمثل إلى الجامعة كذلك، واقتحم عليه كليته «كلية الآداب بجامعة القاهرة» عندما التحقت قرينة السادات بها فى السبعينات كطالبة، وأرادت استغلال وضعها لتحظى بأكثر مما تتمتع به أية طالبة، بل وأى أستاذ من نفوذ، واستمالت بعض زملائه ممن تستهويهم إغراءات السلطة، إلا أنه كان من القلائل الذين حافظوا

على كرامة المثقف في وجه تلك الإغراءات، إلى الحد الذي تعرض بسببه في ضربة عام ١٩٨١ التي سبقت مقتل السادات إلى الفصل من الجامعة مع حنفة من زملائه الشرفاء.

فقد كان عبد المحسن بدر من المثقفين القلائل الذين احتفظوا للكلمة بشرفها ورفضوا الاتجار بها أو تعريضها للمهانة في واقع مرغت فيه الكثير من القيم في الوحل، فتحول بذلك إلى نوع من الضمير المؤرق للذين تاجروا بالكلمات والقيم حتى من زملائه أنفسهم والذين كانوا يتهامون من وراء ظهره عن «حنبلية» التي كانت تؤرقهم لأنها كانت تكشفهم. وقد كان بحق نوعا من الضمير الذي لا يكف عن تبكيت الذين يريدون الخطوة باحترامه، ولا يتوانى عن حماية الذين يخشى أن يجرفهم التيار من زملائه أو تلاميذه. وربما كان اتساق سلوك هذا الناقد الجسور مع فكره ورفضه المساومة على ما يعتقد أنه الحق، وإن لم يره البعض، كذلك، من الأمور التي دفعت الكثيرين إلى الانفضاض من حوله، وحثت المؤسسة المسيطرة على معارضة. لكن هذا نفسه هو الذي جعله مثالا يتحلى بين عدد من تلاميذه من الأجيال اللاحقة، وهو الذي عمق من أهمية دوره النقدي والفكري برغم شدة إعطائه النقدي لأن عبد المحسن بدر لم يكن عطاء نقديا فحسب، ولعطائه النقدي أهميته التي سأعود إليها بعد قليل، ولكنه كان كذلك موقفا أخلاقيا صارما في وقت عزت فيه الصرامة، وأصبح فيه التهرؤ القبيح والموقفى أمرا مقبولا لانتقاش عليه، ولا مماناة فيه. لأنه كان يرى من البداية أن الأكاديمية موقف أخلاقي بالدرجة الأولى، لأنه لو لم يلتزم الباحث بأخلاقيات عمله البحثي، ولم يأخذ نفسه بالصرامة الضرورية التي تجعل الشك في أقل معلومة من المعلومات التي يستخدمها أمرا مؤرقا لا يستريح حتى يتأكد من سلامته قبل استخدامه إياه، ففسدت القيمة الأكاديمية نفسها، ولتفتت معها الجامعة احترامها لنفسها واحترام المجتمع لها، ووهن دورها فيه.

فالفرق بين الباحث الجامعي الجاد، وأي ناقد آخر، ليس في أن الأول يكتب كتباً وأبحاثاً صعبة، والثاني يكتب مقالات صحفية سطحية، لأن السوق مليء بالكتب السميكة التي ينشرها علينا بين الحين والحين نقاد الصحف، والتي لا قيمة لها، ولكنه فرق في النوع، وفي القيمة الأخلاقية. فبينما لا يتورع الناقد الصحفي عن الكتابة بهدف المجاملة، وعن تسخير قلمه لخدمة حاكم أو ناشر، أو عن الكذب والإدعاء، فإن الباحث الجامعي لا يضيع نصب عينيه سوى البحث عن الحقيقة وإعلاء شأنها حتى لو كبد هذا في بعض الأحيان خسائر اجتماعية أو سياسية، وحتى لو ضيع عليه الإخلاص لها مكاسب كثيرة، قد يحصل عليها لو حاد عنها، أو صمت عن إبرازها. لأن الباحثين الجامعيين هم حراس تلك القيمة الكبرى وسدنة معبدها العريق. ولأن وجودهم وممارستهم لدورهم في تمحيص الأمور، وقرص الخبيث من الطيب، والتصديق للزيف والتضليل هو الذي يبقى المجتمع من شرور التردى في شراك الكتب وأذنان السلطة من الذين يحترفون العمل على طمس الحق وتزيين الباطل، والتموية على قدرة العقل على الحكم الصحيح. فالذي يفرق المجتمع الصحي من المجتمع العليل، هو أن الأول يعلى من قيمة باحثيه، ويتيح لأفكارهم وبحوثهم واكتشافاتهم أن تمارس دورها الفاعل فيه، بينما يرتكس الثاني في الظلام لاعتماده على مجموعة من أشباه الأميين من الكتبة الذين لا يستمدون قيمتهم من أصالة أفكارهم أو قدرتهم



على التنقيب فى طوبا المعلومات والتحقق من صلاحيتها والكشف عن العلاقات الخفية بين جزئياتها، وإنما من أخلاصهم لسياسات حاكم يصدق عليهم من سلطانه، أو تأسر يسخر لهم أبواب الانتشار والتأثير. ولا معنى هذا بأى حال من الأحوال الانتقاص من شأن أجهزة الإعلام ودورها فى نشر كشوف الباحثين وتقريبها من أذهان العامة، ولكن أجهزة الإعلام فى المجتمعات الصحية تلجأ إلى أهل العلم والاختصاص لفرز الحقائق تقديمها، وترجع إليهم فى كل ماتشك فيه، ولا تعتمد إلا عليهم فى رسم خططها وفى تقييم المروج من آراء العاملين فيها وتصحيح اجتهاداتهم. ليس فقط لأنها تتيح لجامعيها مراقبة كل ما يصدر من صحفييها، ولكن أيضا لأنها تفتح بالحرية وبسلطة القانون ساحتها للرد عليهم مما يجعلهم يترددون أكثر من مرة قبل تقديم أى معلومة مشكوك فيها إلى متلقيها.

إذن لا نستطيع هنا فصل حرص عبد المحسن طه بدر على شرف الكلمة، ونقاء قيم البحث الجامعى وأخلاقياته، عن دوره الوطنى ورؤيته الفكرية لدور الجامعة، ورجالها فى الواقع الذى يعيشون فيه، ويعملون من أجل وقايتهم من أدواء الزيف والتضليل. فقد كان لهذا الموقف الأخلاقى بعد وطنى، ووظيفة سياسية هى التى عرضته لبعض العسف من ناحية، وهى التى وضعت فى الظل إلى حد كبير، وأظهرت عليه من يقلون عنه قيمة ويقررون عنه قامة، وحرمت بذلك الواقع الثقافى من أن يقوم بدور أكبر من الدور الذى أتبع له ممارسته. ولهذا كان الثمن الذى دفعه المجتمع ككل فادحا فى هذا المجال. لكن عبد المحسن الذى كان واعيا بأهمية دوره وبأن تلك الموجة الكاسحة من التردى الفكرى والعلمى والأخلاقى تستأدى المجتمع الكثير حرص على تكريس قيمه فى الجامعة وعلى مضاعفه الجهود لحماية قيمها من التدهور الذى أصاب الكثير من مناحى حياتنا الأدبية والفكرية بل والحضارية عامة. وربما لأنه ركز هذا الدور على الجامعة كانت حدته المعروفة فى الرد عن حماها، وكانت قسوته النسبية على تلامذته وعلى حفنة قليلة من أصدقائه الذين كان يرى أنهم ملح الأرض الذى لا بد ألا يشوبه الفساد. فقد كانت تلك الحدة نابعة من وعيه العميق بضرورة التصدي لتيار التردى والصمود فى وجه أمواجه الكاسحة، جتى لاتضيع هباء كل الانجازات التى أرسنها مسيرة رجال الجامعة المصرية الأمجد الذين رسخوا قيمها

وبوأوا العقل مكانة سامية فى المجتمع المصرى على مر العقود الشمانية التى انصرفت منذ تأسيسها عام ١٩٠٨.

وقد استطاع عبد المحسن بدر أن يجسد عبر إنجازاته الجامعى مدى تجذر هذا الانحياز فى الواقع المصرى وأهميته فى الحفاظ على كرامة الأمة العقلية. فقد كان هو نفسه ثمرة طبيعية لهذا الانحياز، إذ استطاعت رسالته للدكتوراه (تطور الرواية الحديثة فى مصر) والتى صدرت عام ١٩٦٣ أن تكرر مكانته العلمية، بعد أن لفت الأنظار بدراساته الجادة العميقة التى نشرها فى (الآداب) قبل ذلك التاريخ، وأن تبرهن على أن الجامعة المصرية قد شبت عن الطرق ولم تعد فى حاجة إلى إرسال أبنائها الخارج للحصول على الدكتوراه كما كان الحال فى الماضى. فقد استطاعت هذه الرسالة الجامعية التى أنجزها عبد المحسن وهو فى شرخ الشباب ولم يخرج من مصر أو يدرس حرفا فى غير جامعتها وعلى غير أساتذتها أن تبلغ مصاف أرقى الأبحاث الجامعية التى تقدم فى أعرق جامعات العالم. ليس فقط لأنها اتسمت بقدر كبير من الطموح، ولا لأنها التزمت بالصرامة فى جمع مادتها والتعامل معها، أو لأنها حرثت فى حقل بكر لم يطرقه باحث من قبله، ولكن أيضا لأنها كشفت عن عقلية منهجية على قدر كبير من العمق والموضوعية. وعن بصيرة نقدية تستطيع النفاذ إلى ما وراء الظواهر والكشف عن جوهرها الدفين، وطرحت خطة للدرس والتصنيف سرعان ما حكمت مسار عملية التأريخ لأدبنا الحديث ودراسة مختلف أجناسه الأدبية لأكثر من ربع قرن من الزمان. ليس فقط لأن كل ما صدر من دراسات فى هذا المجال يدين لها بالكثير، ولكن أيضا لأن مسارها وطريقتها فى البحث أصبحت هى الأسلوب المقبول للتأريخ الأدبى الذى يطمح إلى تحقيق التوازن الحساس بين التاريخ الدقيق المستوعب والتحليل النقدى الحساس. ولأنها جمعت بين منهج وضع العمل الأدبى فى سياقه التاريخى والاجتماعى والنصى، وبين عملية تشرح النص للتعرف على أنساقه الفاعلة والمولدة لمختلف الدلالات والرؤى الشاوية فى مستويات المعنى المتعددة فيه.

هذا العمل النقدى الأدبى الكبير لم يفر عبد المحسن بالاستئناس إلى دعة إنجازاته كما فعل الكثيرون، وإنما دفعه إلى طلب المزيد، فسافر بعده إلى إنجلترا حيث أمضى عاما فى جامعة لندن يرهف أدواته النقدية ويجهز معرفته باللغة الإنجليزية حتى توطىء له تلك المعرفة مختلف إنجازات النقد الإنسانى، عاد بعده ليمارس دوره فى الجامعة وفى الواقع الأدبى على السواء عبر كتاباته وكتبه التى نشر منها (الأدب والواقع) و (الرواوى والارض) عام ١٩٧٩ الذى حصل به على جائزة الدولة التشجيعية فى النقد الأدبى فى العام التالى، ثم كتابه الهام (الرؤية والأداة) وهو الجزء الأول من دراسة مستفيضة كان يعدها عن نجيب محفوظ. فى هذه الكتب جميعا أرسى عبد المحسن قواعد نقد الرواية العربية فى بعدها التاريخى ثم فى بعدها الموضوعى الذى يدرس فيه تناول كتاب الرواية لموضوع معين هو الريف المصرى وعالم القرية وتطور تناول الرواية لهذا العالم الرحيب، ثم فى بعدها الفردى الذى يتناول فيه انتاج كاتب محدد بالدرس والتصحيح. لكن هذا العطاء النقدى ليس هو كل إنجاز عبد المحسن العلمى لأن جزءا كبيرا من جهده النقدى موزع بين عشرات الأبحاث التى أشرف عليها وصحح مسيرة أصحابها، وبذل فيها الجهد والعرق ما لو وفرد

لنفسه لأعجز به العديد من الكتب والأبحاث. لكن كتبه على قلتها هي من النوع المؤسس لمسار سرعان ما تندفع فيه الأبحاث من بعده، والمرسى لقواعد اتجاه بحثي يستفيد من تطبيقاته جل تلاميذه. فما أن يخط مسارا حتى يستنكف تكراره، ويمضى للبحث عن مسار جديد. فقد كان هدف هذا الناقد الجسور أن يوسع أفق مجال الدراسات الأدبية والنقدية وأن يرسى دعائمها وأن يضيف بعمله إلى الانجاز المعرفي الأصيل لرجال الجامعة المصرية الأمجاد.

لكن عبد المحسن لم يكن من رجال الجامعة الذين يحصرّون نشاطهم بين جدرانها، أو يتصورونها برجا عاجيا معزولا عن الواقع الذي يحيطها، وإنما كان من الذين يؤمنون بدور الجامعة الفعّال في الواقع ويطمحون إلى مدرّساتها إلى الحركة الثقافية والأدبية خارجها. ومن هنا مارس عبد المحسن نشاطه النقدي في الحياة الأدبية والسياسية في الجامعة وخارجها، وكان جزءا من تلك الحركة الأدبية الجديدة التي هبت رياحا المنعشة على الواقع الأدبي في الستينات فغيرت الحساسية الأدبية وعمقت من وعي الكتاب بحقيقة الواقع ومتطلبات العمل الأدبي معا. وكان من إسهاماته الهامة وعيه بالبعد العربي لدور المثقف في مصر، وإيمانه بأن له رسالة قومية لاتقل أهمية عن رسالته في الواقع المصري الذي يعيش فيه. فقد كان عبد المحسن من الجيل الذي صاغ ملامح الوعي القومي والعربي لمصر، فقد شارك في المقاومة الفلسطينية في بداياتها الهامة مؤكدا على ضرورة أن يمزج المثقف الفكر بالموقف العملي. كما أن تلاميذ عبد المحسن العرب لا يقلّون عددا ولا أهمية عن تلاميذه في الجامعة في مصر، ويتشرون في أرجاء الوطن العربي من العراق والخليج حتى الجزائر والمغرب. فليس ثمة كاتب أو مثقف من مصر أو من أي جزء من أجزاء الوطن العربي لم يعرفه عن كتب ولم يئل شيئا من اهتمامه.

وإذا كان لي أن أختتم هذه الكلمات القليلة عن هذا الناقد والجامعي الجسور بكلمات عن عبد المحسن الإنسان الذي عرفته منذ أكثر من ربع قرن من الزمان. فقد عرفت عبد المحسن الستينات عندما كنا نلتقي ومجموعة من الأصدقاء كل أسبوع في ندوة أنور المداوي خاصة، كان عبد المحسن هو الذي جلب إلى تلك الندوة الراحل العزيز عبد الجليل حسن الذي كانت فيه الكثير من خصال عبد المحسن ومن صرامته وجديته. وكان من أخلص أصدقائهما معا العزيزان سليمان فياض وأبو المعاطي أبو النجا وأنضم الأربعة إلى جمهور هذه الندوة من كتاب هذا الجيل من بهاء طاهر وصبحي شفيق إلى رجا النقاش ومحيي الدين محمد وغالب هلسا. وكنت التقى بهذا الجمع الحبيب من الأصدقاء كل خميس نتبادل الآراء ونلتهم ما كتبه كل منا وكل ما صدر في العالم العربي ونناقشه بصراحة من يريدون تغيير العالم وقد امتلأوا بالأحلام الكبيرة والرؤى الفوارة بالتغيير، حتى فرقت بيتنا أيام السبعينات الخوّن. وكان عبد المحسن أكثر الجميع تمسكا بأخلاقيات القرية. يعيش في القاهرة الصاخبة المزدحمة بأريحية الفلاح الطيب الذي يستبشع كل عيب فادح، والذي يضع الواجب الاجتماعي والأخلاقي نصب عينيه حتى ولو أضطر في سبيل هذا إلى الضغط على نفسه أو التضحية براحته. فلم يمرض كاتب إلا وكان عبد المحسن جنب سريره، ولم يتعرض أديب لمحنة إلا وكان من أول الواقفين بجانبه شريطة أن يكون هذا الكاتب من الذين يحترمون شرف الكلمة والذين يؤدون لها حقها. لأن صرامة عبد المحسن مع نفسه كانت

تدفعه للصرامة مع الآخرين، والابتعاد عن الذين لا يستأهلون اهتمامه ولا يستحقون عنايته. ما ذهبت مرة لزيارة أمل دنقل في مرضه الأخير إلا ووجدت عبد المحسن جنب سريره، وما عدت مرة عبد الحكيم قاسم في أزمتته الصحية الأخيرة إلا وكان عبد المحسن بجواره، وعشرات غيرهما من الكتاب الذين يحترمون شرف الكلمة فيشعر أن عليه إزائهم واجبا مقدسا لا يمكن له التفريط فيه ولا يتسامح في حقه مع الآخرين من الذين يحترمونهم.

فقد كان لعبد المحسن دلال على أصدقائه وكان لهم دلال عليه، وما عدت مرة إلى مصر بعد هذا الفراق السبعيني عنها إلا والتقيت به أو سهرت معه. وكنا في كل مرة نتذاكر معا ما جرى لمصر وما انتاب الحياة الثقافية فيها، وكيف يتكرر الآن من جديد كل ما كرسنا جهدنا لمعارضة منذ بواكير نشاطنا النقدي في الستينات. وكنت في كل مرة ألس تزايد حدة غضبه على تدهور الواقع الأدبي من حوله، وعلى ما انتاب أخلاقيات العمل الأدبي من وهن، وأحسن وشدة رغبته في العمل على تغيير هذا الواقع المختل. وكان دائما يشكو من تهذل الزمن وثبوت الهمم ولكن أبدا لم يداخله اليأس من التغيير أو الأمل فيه. وكان آخر لقاء لي معه في زيارتي الماضية للقاهرة التي لقيته فيها عدة مرات لتسجيل إسهامه النقدي المتميز في البرنامج الذي أعدته عن نجيب محفوظ للتليثزيون الانجليزي. وقد استطاع أكثر من غيره من الذين شاركوا في هذا البرنامج أن يأسر فريق العمل الانجليزي بطيبته وأريحيته وتواضعه، وبتمكنه وثاقب آرائه ودقته في التعبير، وأهم من هذا كله بالتزامه الجاد بكلمته، بالرغم من حدة المرض الذي بدأ يهاجمه الحريف الماضي. بينما كان يتحلل الآخرون من وعودهم ببساطة ودون تقدير لأن شرف الكلمة وأمانة الرأي من الأمور التي لا تتجزأ. المرض قد بدأ يقترب من الكبد، ويقت في جسده، ولكنه كان مشغولا عن مرضه بأداء رسالته التي كرس لها كل حياته، وهو الدفاع عما يعتقد أنه الحق والوقوف في وجه كل ما يراه من ثبوت في العزم أو تفريط في المبدأ، حتى يرهف قدرة الشرفاء على الوقوف في وجه تيار الردى الكاسح. فوداعا أيها الناقد المسرور.

في العدد القادم:

- «أحلام المدينة» في «يوم سر» / أحمد يوسف
- البيروسترويكسا والأدب / ترجمة: سمير الأمير
- ناظم حكمت وعزيز نيسين
- علامتان على الأدب التركي الحديث

سرفان

فى ذكرائها الأولى:

إنجى أفلاطون: هواسم الوحيل

حوار: مى التلمسانى

عشر فداين سنبل
والريح
لأن جرح مات جريح
والجنى لما..
ولما..
«تتفرقت من وسط اللمة»
ي. ف. ن.
كنا نحب القمحة ونحب
لما نلقاها
نسمع كلام التسمية
ولستريح
فى حزن العشرة وأقول
فداين عشرة
سنابل وريح
وفنسنت لما مات
بالجنى،
كان جريح.
م. ت.



إنهى دائمة الترحال. لكنها فى العام الماضى قررت ألا تعود. وها هو العام ينتضى فبدعنا الشوق إليها تلجأ إلى أشجارها ونخيلها وحقولها والفلاحات الاتى يثرثن فى مواسم الحصاد، نزهة السمع فتبعث إنهى فى الضوء الفضى المشع من ثنايا لوحاتها، تتحدث، ثلاث ساعات إنقضت؟ إستمتعت إليها ولم أشعر بوقت أو مكان. كنت مشدوهة أو مسلوقة القلب وكانت تسترسل أو تستطرده أو تتوقف لتستعيد الذاكرة فكان هذا اللقاء: «فى البدء كنت صغيرة»..

...«وكان أبى عالم حشرات وهو مؤسس قسم علم الحشرات فى كلية العلوم وقد ورثت عنه حبى للرحلات والمغامرة والاكتشاف.. أما أمى فقد كانت تتمتع بشخصية قوية جداً وهى أول مصرية تفتح محلاً للأزياء فى مصر، بالاتفاق مع طلعت حرب وكان إسمه «صاحبة» على إسمها. أختى الكبرى كاتبة أدبية كانت منذ الصغر تكتب قصصاً للأطفال تنشر فى مجلة بالفرنسية كان يصدرها أحمد راسم زوج خالتي، وكنت لهذه القصص، أوقوم بعمل الرسوم الخاصة. وأختى الصغرى كانت موهوبة فى الرسم ولها معارض فقد كانت تلميذة سيف وانلى، لكنها كانت مقلة وماتت فى سن مبكرة.

«.....»

كانت الأسرة كلها وخاصة أمى تشجعنى على الرسم وحين كبرت قليلاً أحضروا لى معلمين كثيرين لتعليمى فن الرسم لكن لم أكن سعيدة بهم فطر يقتهم جميعاً كانت تقليدية. حاول أبى أن يشجعنى على الرسم بأن أنقل له بواسطة الميكروسكوب شرائع من الحشرات وكنت سعيدة فى البداية بهذا العمل لكنى بدأت أمله لأنه مجرد عملية نقل علمى لا إبداع فيه. إلى أن تعرفت على كامل التمسانى.

• نقطة تحول؟

كانت معرفتى به نقطة تحول فى بداية حياتى الفنية. كان التمسانى يتحدث ولا يرسم، كانت هذه هى طريقته فى التعليم.. وأذكر أن أول يوم رأيته فيه تحدث عن معنى الفن وأنه تعبير عن الانسان إلى آخر ذلك ثم طلب منى أن أنسى كل مدرسته فى المدرسة (وكنت فى الـليسيه) وأن أرسم ما أشعر به.. وأعطانى المبادئ الأولية عن الألوان.. فى الاسبوع التالى فوجئـ باللوعة الزيتية. التى قدمتها له وكانت عن فتاة تحاول الخروج من النيران.. كانت مفاجأة تحسن لها وصارحنى فيما بعد أنه خاف أن أكون من هؤلاء البنات البرجوازيات اللاتى يتعلمن الرسم مثلما يتعلمن الحياطة. رحلة التعليم مع التمسانى كانت مفيدة جداً بدأتها وأنا لم أتعده عشرة من عمرى واستمرت ثلاثة أو أربعة أعوام كان لها تأثيرها الانسانى والفكرى على نفسى.

• كيف كان ذلك؟

• من الناحية الإنسانية والفكرية فتح لى كامل

التلمسانى نافذة كبيرة على العالم.. تحمست لقضايا مصر والعالم وأصبحت عندي رغبة قوية فى النزول إلى الشارع المصرى خاصة وأنى كنت أتحدث الفرنسية فى ذلك الوقت ولا أعرف العربية. كان لكامل التلمسانى الفضل فى إزالة الحواجز وإعطاء فرصة الظهور للتمرد بداخلى.

• المعرض الأول؟

• فى ١٩٤٢، اشتركت فى معرض المستقلين مع جماعة الفن والحرية ثم اشتركت معهم فى معرض ثان عام ١٩٤٣... كنت صغيرة جداً فى ذلك الوقت لذا فانا لا أذكر الكثير عن جماعة الفن والحرية... خاصة وأن صلتى بالتلمسانى انقطعت بعد ذلك بفترة..

• هل كانت تلك الفترة هى بداية نشاطك النسائى أيضاً؟

• نعم. كونت فرقة ثورية فى اللبسية وكنا نبحث عن الكتب التقدمية فنقرأها ونتصل بالجماعات السرية... من هنا كان دخولى الحركة الوطنية وأصبحت من أوائل النساء التقدميات فى مصر.. جريت العمل مع الجمعيات النسائية الموجودة حينذاك لكنها كانت مجرد صالونات متغلقة على نفسها.. بعد الحرب العالمية الثانية فى ١٩٤٥ كونت رابطة- فتاة الجامعة والمعاهد وكانت أول حركة نسائية تقدمية قوية فى مصر مثلت هذه الرابطة مصر فى أول مؤتمر نسائى عالمى وهو مؤتمر تأسيس الاتحاد النسائى الديمقراطى العالمى وكنت عضوة مؤسسة فى هذا الاتحاد وألقيت خطبة ربطت فيها بين قضية المرأة وبين الاستعمار والسراى والرجعية كانت سبباً فى اضطهادى بعد ذلك..

فى ١٩٤٦ حضرت المؤتمر التأسيسى لاتحاد الطلبة العالمى فى براج، ثم فى ١٩٤٧ حضرت أول مهرجان شباب عالمى كنت أمثل رابطة فتاة الجامعة والمعاهد. فى هذه الفترة كنت أحاول أن أنال استقلالى بالعمل.. أعمل صباحاً فى اللبسية فى تدريس الرسم واللغة الفرنسية وأعمل فى النشاط النسائى مساءً. وكنت إلى جانب ذلك كله قد بدأت عملية التمهيد بالاختلاط بالمصريين الحقيقيين ويتعلم اللغة العربية وقد منحنى ذلك استقلالاً كبيراً.

• معنى ذلك أنك إنقطعت عن العمل الفنى؟

• حتى سنة ١٩٤٨. بعد معرضى الفن والحرية (٤٢-٤٣) إنقطعت عن التلمسانى ثم انقطعت عن الرسم حوالى سنة ١٩٤٥. كانت السيرىالية تنفيساً عن التمرد بداخلى وحين إندمجت فى العمل السياسى شعرت أن ما أرسمه سئ. وأنه ليس من المهم بالنسبة لى أن أصبح فنانة فتوقفت عن الرسم حتى سنة ١٩٤٨. فى ٤٨ تزوجت من وكيل نيابة تقدمى ترك عمله لأجلى ومنحنى زوجى الاستقلال الذى كنت أعمل لأجله فتفرغت للرسم. حين فكرت فى العودة

لرسم بعد زواجى قررت أن أبدأ بشكل جدى يتمشى مع افكارى ومع عملى فى المجال السياسى والاجتماعى... كانت «رحلة بحث عن الجذور».. كانت مرحلة اكتشاف متواصل.. كنت أذهب إلى الأحياء الشعبية ومصر القديمة والقرى فى الصعيد والاسكندرية وبلطيم. كان الريف الموضوع الأساسى فى لوحاتى. وكان اتجاهى إلى الريف بسبب إحساسى أنه يمثل مصر الحقيقية. فى البداية كنت أرسم من الأحياء الشعبية لكنى أحسست أنها ليست فى صفاء الريف... إلى أن بدأت أشعر أنى أريد البقاء فى الريف والانسجام معه.. واكتشفت أن اليد العاملة هناك هى المرأة.. جمع القطن، المؤز، البرتقال... كان الريف أساساً بالنسبة لى الإطار الذى أقدم من خلاله الفلاحين والفلاحات أثناء العمل. لم يكن لدى ميل للمناظر الطبيعية لأننى كنت أريد التعبير عن الإنسان.. حين بدأت أرسم الطبيعة فى مصر وأحاول إبراز الشخصية المصرية من خلال التصوير، أصبح الشجر عنصراً أساسياً فى لوحاتى.

• وهل واجهت صعوبات فى ذلك؟

• كانت مرحلة صعبة جداً، لأننى عدت إلى دراسة أبجدية الرسم لأعبر عن مصر وعن الإنسان المصرى، كانت مرحلة صعبة لكنى كنت أعرف ما أريد التعبير عنه ثم كان أول معرض خاص بى فى مارس ١٩٥٢. وكان معرضاً ناجحاً لأنه كان فى فترة الغليان الذى يسبق الثورة.. من خلال هذا المعرض تناولت كل قضايا المرأة التى تمثلها الفلاحة المصرية فى أغلب الأحيان.

إذن لم يكن هناك تناقض بين الرسم وبين فكرك ونشاطك السياسى، ما بين ٤٨ و٥٢؟

• قد يظهر فى البداية أن هناك تناقضاً بين إنشغالى بالعمل السياسى والعمل الفنى، لكنى كنت أتبع نظاماً حديدياً، فى الصباح عمل فى الفن، كنت أذهب إلى الريف وبعد الظهر إجتماعات ونشاط سياسى. وكان زوجى أيضاً يمارس نشاطة التقدمى فكانت حياتى مليئة بالمشاغل. لكن السياسة فى النهاية جعلت للعمل الفنى معنى أعمق، والعكس صحيح، لأن النشاطين يكمل كل منهما الآخر وإن كان التوازن بينهما صعباً خاصة وأن وطأة العمل فى بلاد ليس بها أحزاب يصعب مضاعفاً وكان كادر النساء التقدميات محدوداً.

• سيزا نبراوى؟

• سنة ١٩٥٠ تعرفت على سيزا نبراوى وكان لى معها كفاح طويل وكونت معها حين بدأت المقاومة فى منطقة القناة أول لجنة نسائية للمقاومة الشعبية.. سافرت إلى الاسماعيلية وجمعت التبرعات ثم كان حريق القاهرة وتم القبض على كل الفدائين وأغلقت جميع اللجان.



فى ١٩٥٦ أعدنا تكوين اللجنة النسائية للمقاومة الشعبية بعد العدوان الثلاثى. وفى ١٩٥٧ دخلت المرأة الانتخابات وكانت سيزا نيراوى مرشحة فيها. كونا جمعية مستقلة عن الحكومة تحت اسم الاتحاد النسائى القومى وكانت تضم نساء من اليسار واليمين والوسط لكن الحكومة أوقفت نشاطها بعد أسبوع واحد- فى يناير ١٩٥٩ بدأت حملة الاعتقالات وفى مارس ١٩٥٩ أقمت معرضاً أحسست خلاله أن السلطات تنوى اعتقال المرأة أيضاً ولم يكن ذلك قد حدث من قبل، ذهبت مرتين أو ثلاثاً للنياحة التى قامت بتفتيش بيتى لكنهم كانوا يفرجون عنى حين لا يجدون شيئاً ضدى. كنت فى تلك الفترة من مارس ١٩٥٢ حتى مارس ١٩٥٩ أقيم معرضاً سنوياً تقريباً

• وماذا كان رد فعلك تجاه الاعتقالات؟

هريت، حين أحسست أنهم ينوون القبض علينا. جمعت المعرض قبل نهايته وقدمت صورة لمسابقة المناظر الطبيعية التى كانت تقيمها وزارة الثقافة. كان هروبى نصف هروب ولكن حين تأكدت، تنكرت لمدة ثلاثة أشهر ونصف فى ملابس فلاحية وكان زوجى قد توفى فكنت وحيدة. حتى تم القبض على واعتقالى فى سجن القناطر

• هنا تبدأ مرحلة جديدة فى تاريخك الفنى يمكننا أن نطلق عليها تجربة السجن، فكيف عشت هذه التجربة؟

• فترة السجن كانت فترة نضوج فنى وإنسانى وفكرى. أنا أرى أن الفنان حين ينتقل إلى وضع غير طبيعى أو مأساوى مثل الحرب أو السجن فهو إما ينهار ويتحطم وإما يعطى ذروة ماعنده من عطاء. لأنه يتفعل مع الوضع الجديد. لم يكن جواً سيصبح فناناً عظيماً لولا الحرب

الأهلية فى اسبانيا فى السجن حاولت أن أتأقلم وبعد ثلاثة أو أربعة أشهر بدأت أحس أنى أريد الرسم وكان ذلك ممنوعاً. لكنى استطعت التفاهم مع مأمور السجن حينذاك وكنت قد فزت بالجائزة الاولى من وزارة الثقافة عن لوحة المسابقة قبل فترة الهروب والسجن.. فعزز ذلك موقفى وكنت أشتري الصور التى أرسمها حتى لا يبيعها المأمور فى الخارج.. ثم أخذت حق الرسم وكنت الوحيدة التى يسمح لها بالخروج إلى الحوش للرسم. فى السجن أحسست بقاع المجتمع. السجن قرية صغيرة مغلقة على كل عيوب المجتمع المحبوسة والمتزايدة لهذا السبب كنت أجلس مع المسجونات أتحدث وأسمع منهن قصصاً ومآسى فظيعة، أحسست أن السجن فرصة كاملة لأعرف بلدى أكثر وأدخل فى أعماق الناس.. كنت أريد أن أعبر عن كل ما شاهدته فى السجن لكن اللوحات كانت تمر على المأمور وعلى مصلحة السجون والمباحث وذات مرة صودرت ١١ لوحة وكانت هذه هى المشكلة التى اضطررتنى إلى تهريب اللوحات من السجن.

• قبل السجن كان الريف موضوع لوحاتك الأساسى فهل غير السجن ذلك؟
• من الناحية الفنية كان إهتمامى منصباً على الأشخاص وعذابهم، كنت أستمع إلى قصصهم وأترجمها إلى تعبير فنى. كنت أقول لنفسى أن هذه النماذج البشرية لن أستطيع رؤيتها ثانية خارج السجن فكنت أرسم بورتريهات. ثم مرت على فترة أحسست فيها أنى أتلف على الطبيعة إلى حد أنى رسمت شجرة واحدة كانت فى « ساحة السجن. رسمتها فى كل الفصول. هذه الفرصة لم تكن متاحة بالطبع خارج السجن لأن الاختيار يكون أوسع أمام الفنان.. ورسمت أيضاً القلوع التى كانت تهدو وراء القضبان من بعيد فكنت أرى الشراع كأنه يسير داخل السجن وسبب لى هنا جنوناً لأن الشراع كان يتحرك ونحن ساكنون فى أما كنا.. كنت أضع إلى سطح السجن لأرى « الشراع وأرسم إلى حد أن المسجونات كن يتحمسن لى كثيراً وينادوننى حين يرين شراعاً فى الأفق. كنت أريد أن أبتعد قليلاً عن يؤس الناس وعذابهم. ليس هروباً وإنما محاولة للنسيان. واستمرت فترة السجن أربع سنوات ونصفاً.

بعد طول انقطاع عن العالم الخارجى كيف كان إحساسك بالطبيعة؟
• واجهتنى مشكلة ثانية بعد خروجى، كان صعباً على أن أرى كل هذه الألوان وكل هؤلاء الناس. ذهبت إلى الاسكندرية وبعدها إلى الريف وكان الموسم موسم جنى القطن. لم أكن أعرف كيف أرسم لكثرة الناس وكثرة مشاهد الطبيعة. هنا بدأت فكرة المحاصيل فى لوحاتى. قبل ذلك لم أكن أرسم المحاصيل كثيراً. وحدث لى حالة «زغلة». فى السجن كان الظلام ولم تكن هذه الألوان موجودة. امتدت هذه الفترة من ١٩٦٤ حتى ١٩٧٣. وحصلت على التفرغ لمدة عام كامل قدمت خلاله معرضاً جامعياً. لم يفهم أحد ذلك التكنيك الجديد وهو ترك مساحات بيضاء فى اللوحة تعطى انطباعاً بالشفافية والنور. من خلال الريف والناس كنت أبحث عن الحركة. ديناميكية الحياة عبر الريف والناس واستمر بحثى هذا فى جميع مراحل عملى الفنى، أما الشئ الثانى فهو النور لأن النور فى مصر ساطع جداً ومرحلة ما بعد السجن أظهرت عنصر النور هذا

• وبعد ٢٩٧٣؟

• قال النقاد أنى لم أعد أهتم بالانسان وأنى أصبحت أهتم بالطبيعة، وهذا فى اعتقادى رأى سطحى لأن الانسان موجود لكن فى الصحراء يبدو صغيراً وسط الجبال والكثبان الرملية لكنه جزء هام منها أيضاً.. فى سيناء قمت بالتركيز على الصخور والألوان لأنها رؤية جديدة لى كفنانة. بين ٧٦ و٧٧ اكتشفت الواحات.

• هل صاحب ذلك تغير فى التكنيك؟

• هناك تغير دائم فى التكنيك يسمى إليه الفنان لكنه ينتقل من مرحلة إلى مرحلة أخرى بشكل غير واع، ولو كان واعياً لأصبح مصطنعاً. كان معى بعض الفنانين الذين يرسمون رسماً أكاديمياً ثم انتقلوا فجأة إلى التجريد تماماً، وهذا فطيع. حين بدأت أرسم الطبيعة فى مصر وأحاول إبراز الشخصية المصرية من خلال التصوير أصبح الشجر عنصراً أساسياً، أما التخيل فكنت أعتبره فى البداية خالياً من الحركة. حين بدأت رحلاتى فى قلب الصعيد أحسست أن التخيل جزء من الشخصية المصرية والعربية أيضاً. هكذا رسمت كل الأشجار الهامة فى مصر مثل الصفصاف والدوم والموز.

• وهل تبدلت نظرتك للمجتمع أيضاً؟

• الغريب أن تدهور المجتمع يأتى عندى بنتائج عكسية. أعنى أنى أظل محتفظة بتفاؤلى وصفائى، وذلك لأن الشعب المصرى شعب مرح بطبيعته رغم كل السلبيات والمآسى التى يمر بها. فى البداية حين واجهنى الفقر المدقع الذى يعيشه الناس أحسست أن بداخلى شحنة قوية جداً ظهرت فى صورة مأساة ثم بعد أن اكتشفت مدى تفاؤل الشعب نفسه وجدت فى ذلك شيئاً من الايجابية جعلتنى أكثر تقديراً له وأكثر تفاؤلاً به.



ثورة لن يعتذر عنها محمد مهراڤ السيد فوزى شلبى



ولأنه شعرى أنا..
لا يعرف الصمت المريب ولا سماسرة الفنا
حتى ولو جعنا، وعزت كسرة الخبز المقدد..

ولأنه «مهراڤ السيد» فهو خلاف كثير من الشعراء..

استغرقته قناعاته وتوجهاته السياسية طوال حقبة الخمسينات، ثم سجن من ٥٩ الى ١٩٦٤، واضيف الى قائمة المعاطلين من ٦٤ الى ١٩٧١، وفى كل ذلك كان له بيت وزوجه واطفال، وانصرف جهده كله لاعالتهم من خلال كتابه بعض البرامج الاذاعية والتي لم تكن تدر الا ملايم، حتى لجأ الى اخذ منحه تفرغ لمدة ثلاثة اعوام، ورغم ان راتبها محدود للغاية، إلا انه تمكن خلال هذه الفترة من إنجاز مسرحيته الشعريتين «الحربة والسهم» و«حكاية من وادى الملح» بجانب مجموعته الشعرية الأولى بدلاً من الكذب والثانية «ثورة لا اعتذر عنها» والثالثة «زمن الرطائيات» والديوان المشترك مع الشاعر الفلسطينى عز الدين المناصرة والمصرى حسن توفيق «الدم فى الحدائق» وديوان «قادم من النجوع»، وهو خلال هذه الرحلة الطويلة لم يعرف حياة الدعة فى يوم من الايام، ولم يتوفر له إلا الدخل المتدنى، وايضا لم يستبدل مهراڤ.. بمهراڤ آخر، ولم يسع الى استخدام مساحيق التجميل والأقنعة، ولم يحاول الاقتراب من السلطة، ولم يدخل فى زمرة شله، ولم يرفع شعار «شيلنى واشيلك».

وعن كل ذلك يقول مهران بتأثر:

«كنت ولا أزال راضيا عن نفسي ولا يؤرقني شيء إلا ضيق ذات اليد، وهذا شيء مقدور عليه، اخترته بنفسى لنفسي، ذلك لأننى اخترت عن قناعة، إلا أكون رقماً يضاف للتعهد العام، وإن احتفظ بشئى نظيفاً بقدر الأمكان، ويكفينى اتنى لم أكن ناسى الفقراء الذين ولدت تحت رايهم، ونى ظلمها عشت.. وايضا تحتها سأموت»

وفى مقاله عن ديوان «زمن الرطانات» يؤكد د. على البطل:
«ومهران السيد لم يقايض على فكره، وعلى قلمه، من ناحية، ثم انه لم يكتب ماكتب بالمجان من ناحية أخرى.

كان مهران يستطيع أن يحصل على الكثير مقابل شعره، أو فكره، كما حصل فهيره، فى داخل بلده وخارجها. فقد كانت السلطة فى بلده على استعداد، بل رغبة، فى أن تقايض على الفكر والكلمة كثيراً من الرفاهية والنقود، وكانت جهات متعددة خارج بلده على استعداد، بل رغبة كذلك، فى أن تتاجر مع مهران بشعره وفكره مقابل حالات المجد وحياة الرفد. ولكنه فضل أن يصون فكره وشعره وشرقه، وإن يهوج»

إذا كانت الرفاهية ثمن الخيانة فإن مهران قال رب السجن أحب الى وكان الصغار من حوله يكهرون نفخا، وكان صوتهم يعلو فوقها، ولكن مهران السيد كان الوطن قدراً محتوها عليه، فظل جاثماً وظل سجيناً، وظل شريفاً.

كانوا قد مزوا..
- بينى والأضال شأنا.. خطوات-
وتخللت عن الصفاء[

وبدأت حوارنا قائلاً:

- الدراسات الأدبية لم تحدد يد الشعر الحديث، وقد تنازعته المدرسة العراقية وعلى رأسها الضياف، ونازك، والبياتى- والمدرسة المصرية بارهاصتها الأولى على يد باكثير وامتداداً الى عبد الصبور، ومهران السيد من الشعراء المخضرمين الذين وأكبر الشعر العمودى والخمر فما وأهلك فى هذه

القضية التي اثارها د. النوبهي في كتابه «قضية الشعر الجديد» رداً على كتاب نازك «قضية الشعر الحر»؟

القصيدة الجديدة، أو الحديث، لم تكتشف فجأة، كأن تفضى بك تجربة معملية في مختبر الى شيء لم يكن في حسابك. هناك محاولات مبكرة في مجال قصيدة التفعيلة، لكنها لم تستمر، اذ كانت منقطعة، ولم تهدف الى التأسيس والتأصيل، على سبيل باكثير، وفريد ابو حديد وغيرهما..

ومسألة التنازع بين المدرسة العراقية والمصرية؟

اعتقد ان هذا الأمر اصبح تاريخاً، لا محل له في الطرح الآن، واعتقد ان بريق الاكتشاف الأول هو الذي قاد الى تنازع «براءة الاختراع» بين من سبقوا الى التنظيم بالشكل الجديد، اما الريادة المتنازع عليها أيضاً، فانا اراها بشكل مختلف، لأن كل من جذبتهم مغناطيسية قصيدة التفعيلة في جنيثتها اعتبرهم من رواد هذه المدرسة، وهم الذين اسهموا في تأصيل هذا المنحى الجديد، أو الرعاء الجديد الذي اتسع لرؤى ومعطيات جد مختلفة. والا فهل يعقل مثلاً ان شاعرين أو ثلاثة أو أربعة، كانوا ضماناً للاستمرار وقوة الدفع، لياسيدي، مهما علا صراخ البعض، ومهما توالى الضرب على اعانة تأكيداً لأحقيتهم في الريادة المزعومة ومهما حاول بعض النقاد الشلليين ان يحبطوا رأس هذا أو ذاك بهذه الهالة.

ثم لماذا هذه التجزئة، كقولك المدرسة العراقية، والمصرية، اتنا بصدد الشعر العربي وجدان الأمة كلها، ولاتتحدث عن اللهجات العامية أو المحكيات وما أشبه.

بدأ المسرح الشعري بأعمال شوقى التقليدية، وتم تطويرها بعض الشيء على يد الشرقاوى مروراً بصلاح عبد الصبور وانتهاءً بآخرين وصدرت لكم مسرحيات عديدة أهمها «حكاية من وادي الملح» فما رؤية مهران السيد المعاصرة للمسرح الشعري الزاهن؟ وهل تعد اعماله المسرحية امتداداً وتطويراً للمسرح الشعري؟

ولماذا لم نجد مواكبة للمسرح الشعري توازي المسرح النثري؟

احمد شوقى هو الاب الشرعى للمسرح الشعري بلا منازع، وكان بالضرورة ان يأتي تقليدياً لأنه خرج من عباءة القصيدة العمودية، وما تزود به من ثقافات اجنبية كلاسيكية، فاذا اتينا الى صلاح عبد الصبور، فانا اعتبره رائد المسرح الشعري الحديث، ومؤصله، بكل ما تنضوى عليه مسرحياته من قيم فنية ودرامية وجمالية نقلت المسرحية الشعرية الى مرحلة كيفية جديدة.

ثم كيف يتفق ان يقول شق من سؤالك، هل أرى فيما كثبت امتداداً وتطويراً لهذا المسرح، ثم قول البعض ان مسرحى الشعرى القليل كيفاً هو، قصائد طويلة؟

وأنا اقول بدورى، من قال هذا الهراء؟ هل هو بعض ثرثرات المقاهى التي يقطع بها الوقت؟ فلما



اقرأ مثلاً فى كل ماكتب عنى- وهو كثير- ووقعت عليه عينى، حكما كهذا يؤكد الأفلاس الذى يشيع فى اوساط من يدعون بالثقفين.

اخ قوزى ..ببساطة شديدة، ولكن بغير تواضع، ان مسرحيتى الشعريتين «الحرية والسهم» و«حكاية من وادى الملح» هما افضل ماكتب بعد صلاح عبد الصبور ودعك من هذا الطبل الأجوف الذى يندق للبهيم، أو هذا الذى يعرض على مسارح الدولة باداء اسماء مسرحية كبيرة، ان هناك من يجيد اصول اللعبة ممن يتركزون فى مراكز صحفية أو غير صحفية مؤثرة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، فان الناطق الابداع فى مصر تعيش فى جزر معزولة، فالادب فى جانب، والفن التشكلى فى جانب، والحركة المسرحية فى جانب ثالث، ليس هناك ثمة تفاعل أو احتكاك، والقائمون على الحركة المسرحية لا يعرفون عن الشعراء أو عطايتهم شيئاً، الا النثر اليسير من ذوى الهاقات المنشأة، أو من لديه القدرة على غشيانه مجالسهم «وبريتاتهم» الخاصة، أو من يسمي اليهم طالباً الخطوة والقرب.

ان احدى مسرحيتى «حكاية من وادى الملح» على سبيل المثال اديت اكثر من عشر مرات على خشبتى مسرح الثقافة الجماهيرية والمسرح الجامعى، وهما مسرحان جماهيريان بحق، فى الاقاليم، ودخل اسوار الجامعات، بل وفى الساحات الشعبية، وأخرمة كانت فى افتتاح قصر ثقافة مدينة ١٥ مايو. ان هذا الجمهور العادى، هو الذى اخاطبه، وهو الذى اسعى اليه، لاقدم له نوعاً من التلقى الرفيع، والفرجة الممتعة، بعيداً عن غوغائية أضواء القاهرة.

أعتقد ان الغاية تكمن فى طيات هذا جميعه فلماذا لم تواصل الكتابة فى المسرح الشعرى؟ لقد كان طموحى، ان اواصل الكتابة فى المسرح الشعرى، لكن ظروف الخاصة حالت دون ذلك، وكثير ممن كتبوا فى هذا اللون الابداعى كان دافعهم الاوحد، ان يقولوا انهم اصبحوا مؤهلين

لتجاوز القصيدة وصولاً الى المسرح الذى قام على الشعر فى الاساس، ناسين ان ادواتهم قاصرة، وقصارى ما يقومون هذه اللوحات الحوارية التى تفتقر الى عمودها وهو الدراما.

هل هذا هو السبب فى عدم مواكبة المسرح الشعرى للمسرح النثرى أم ان هناك اسباب أخرى؟

- أعتقد أن عدم مواكبة المسرح الشعرى للمسرح النثرى امر لا يتعلق بمصر وحدها، فهو قاسم مشترك على الصعيد العربى كله، وفى مصر تحديداً لم يكن ممكناً، ان المسرح الشعرى، وهو جاد بالضرورة، فى مواجهة الهجمة السبعينية المتأمرة، والتى كان من أهم سياساتها، ان تحول مصر الى ارض محروقة، ومضروبة بالتسطيع، والتسيب والفساد، وميوعة النتاج الأدبى فى معظمه وغموضه فيما تبقى منه، حتى ان المسرح النثرى او العامى تحديداً لم ينتج من الاغتيال، حيث قامت على اشلائه، عروض الابهار والرقص على واحد ونص، والحوارات الجنسية البذئية، الى آخر ما يعرفه الجميع عن هذا الجانب، وكان ان انهار المسرح، كما تداعت كل الاشياء فى مصر.

سبب ثان هو تفشى الاميتين الأبجدية، والأمية الثقافية فى صفوف المعلمين فكان ان تدنت الحياة الاجتماعية.. الى قاع المهانة والاسفاف من خلال ظواهر ساقطة تمثلت بشكل عام فى سبيل الاغاني الهابطة، وتجارة الكاست والفيديو كاست التى اخذت طابع التشكيلات العصابية، واصبح ل هجوم الكرة، اعضاء فى نادى الصنوة الاجتماعية بين جموع فى شعب، يحصل معظمه على قوت يومه بالكاد.

صار من الشائع ان يكون الشعر الحديث مغلفاً بالغموض والاحاجى تحت دعوى تفجير ألفغة والحداثة وما الى ذلك فما رأيك؟

وكيف ترى مستقبل الشعر العربى على ضوء هذا؟

هذه الظاهرة- الغموض- تتطلب دراسات نفسية متعمقة من المعنيين بهذا الجانب كالدكتور (مصرى حنوره) وغيره،، ليجيبوا عن سؤال «كيف يمكن تحليل ظاهره؟» ان اكون واعياً سياسياً واجتماعياً من ناحيه. ان يجزى ابداعى الشعرى منفصلاً تمام الانفصال عن معتقدى، بل ومنافضاً له فى الاساس، فاذا تحدثت نثرأ.. افهمت وأعلمت، واذا قلت شعراً... الغزت!

ترى فى هذا الرد تلميحاً للشعر السبعينى، وجماعات مايعتبرها شديدة الاختلاف بين ماتهدج وما تنتظر لهذه الابداعات؟

انا فى حل من التلميح ولذا اسمح لى ان اقولها صراحة، ان هذه الظاهرة، وهى بعض لا كل الشعر السبعينى، بهرها الاداء الشكلى، والتنوع على اللغة والمفردات، فكان ان حوصرت الظاهرة فى رقعة ضيقة تماماً، فالمفردة نفس المفردة هنا وهناك، والصورة المشوشة المضطربة هى نفس ما اعتد هذا أو ذاك، وانعدمت الخصوصية، وتراجعت وظيفة الأدب الاجتماعية، والتى هى احد الشروط الراجعة فى اعتقادى، وتحلقوا حول النبع «الادونيسى» الذى لا يصدر عن فراغ،

ولكن له مخزونه «الشعوى» كما قال هو، وهو موقف معاد للثقافة العربية التى تجذرت «بالسيف» فى اعتقاده، ولا سبيل الى الاستنهاض، الا بتفكيك اوصال الوجدان العربى بالعودة الى المحكيات المحلية، وضرب الشعر العربى شكله العمودى والحر، باعلاء شأن النثر الغنى، أو ما يسمونه بالشعر المنشور، أو قصيدة النثر.

طالعنا هذا من خلال هجومك على «الثابت والتحول» لادونيس، ثم تصيدك لمقدمة «ادوار الخراط» الخاصة بالعدد (١٤) من مجلة الكرمل الفلسطينية حيث واجهت تنظيره لهذا العدد الذى يتحدث عن الحداثة، ومن ثم أرى ضرورة الوقوف أمام هذه الحداثة فهل تعتبرها جزء من حركة المجتمع فى ذلك الوقت أم أنها شئ على الهامش؟

لا بأس من العودة للذكر «ادونيس» الذى أرى انه، وجماعة شعر من بعده، لم يضيفوا جديداً للقصيدة العربية، ولكنهم واجهوها برؤى وفلسفات مضادة، بدعوى «الحداثة» رغم أننا نعلم جميعاً، وجيداً، أن الحداثة فى الابداع والتحديث فى العلوم، هما تياران ملازمان لتطور البشرية، وأن لكل عصر حداثته وتحديثه والا لتوقفت الحياة وفنيت البشرية.

عموماً، وفى تقديرى الشخصى، أن أى شئ غير راسخ ومفصل مصيره الى زوال، فما هى الا موجات تجرى على سطح معزول عن الوجدان الوطنى والقومى العام. ثم أنا لست ضد أى خطاب شعرى، ولو اكتظت الساحة بعشرات الاتجاهات، فقط كل ما أريده، الا يقول شاعراً أو جماعة، نحن ولا احد غيرنا مسفين كل ماعداهم، ساعين الى «شمولية» تضرب كل ماعداها بالتهديد والوعيد.

وفى اعتقادى ايضا، أن شعراء السبعينيات، أو الثمانينيات هم جماعة يعينها، كان من محاسن صنفها، انها قاهرة، بمعنى انهم الاقرب الى منابر النشر ومواقع التأثير، اما نظرائهم فى الاقاليم.. فلم يسمع بهم احد، لاسباب كثيرة لا يتسع لها المقام...

على سبيل- التهديد والوعيد- الذى ذكرته الآن يرى البعض منهم ان هذه الموجات تتم عن قدرات ابداعية لا يملكها من يتصدى لها، مما يدفع البعض من الفريق الآخر الى كتابته نماذج ما من هذه الكتابات، لا من باب التأثر ولكن على سبيل اثبات القدرة على الكشف والتعريف
فما قولك فى هذا؟

ولماذا لم تقرأ لك ديواناً مطبوعاً منذ ديوان «زمن الرطانات»؟

من المؤكد ان المبدع الأصيل لا يتأثر إلا بما يفرضه الفن الراقى وضرورياته اما عن الديوان فقد اعددت منذ فترة ديواناً جديداً، ولكن- فى البدايه قلت- الى اين اذهب به، ألى هيئة الكتاب

مثلاً، ولا تحول الى عبد ذليل له اذ يتطلب الأمر ان تعطى الهيئة معظم وقتك، راتحا غادياً، ذارعها طرقات المبنى الضخم، .. اصله عن الفاحص.. والفاحص لا يحضر.. وقوت علينا بكروه.. ثم الفاحص اوصى بعدم النشر.. لأنه ديوان نشاز، أو يطلب رفع بعض القصائد لتطويعه وجعله اسلس قبياداً، وإذا لم يكن هذا أو ذاك.. فهناك القوائم الطويلة المعدة للنشر، وهناك اولويات.. ومنها شدة الصفاقة والالحاح، ومنها ان الدور محجوز لهذا أو ذاك من الشعراء الموظفين بالهيئة والتي تصدر دواوينهم بشكل فخم جداً ومستفز حيث يختال كالتاويوس بين المطبوعات الاخرى المناظرة..

واعطيك مثلاً واحداً.. نشرت لى الهيئة فى مطالع السبعينات مسرحيتى الشعرية «الحرية والسهم» فى سلسلة مسرحيات عربيه، ثم نفذت، فتقدمت بطلب لاعادة طبعها ارفقت به نسخة من المسرحيه وصورة رسمية من ادارة التوزيع بالهيئة تفيد فيه بنفاذ المسرحية، فماذا حدث، حتى الآن- وبعد كل هذه السنوات- لم يتم شئ، فماذا يريدون منى؟ انا لن اسلك طريق التسول، والقرع على الأبواب، واستجداً هذا أو ذاك أو افتعال صداقه زائفه مع فلان أو إعلان أو الضغط على صداقات قديمة لى، للظفر بالمراد من هيئة الكتاب والامبياد.. الذين لم يعودوا يقومون الاشياء وفقاً لالتدار اصحابها فكل شئ يجرى وفق المزاج وانا لن ارضى مزاج احد، ولن اشيع فهم الاستعلاء فى نفس صغيرة!

وعموماً فقد دفعت مؤخراً بديوان الى دار الغد اعتقد انه سوف يصدر قريباً بعنوان «طائر الشمس».

هذا لن ينقذ ان عطائك- كما يقول البعض- قليل! فكيف تبرر ذلك؟!

ولماذا كما يقول البعض، أنا بالفعل مقل، وهذا يردنا الى قضية الكم والكيف، هناك من يكتب مايشكل مجموعة شعريه كل عام، وهناك من يريد ان يكبر «كومة» الشعرى ظناً منه انه يطيل قامته، وهناك شعراء على امتداد التاريخ الثقافى، خلداهم ديوان واحد، بل وقصائد قليلة، طرفه بن العبد وغيره وغيره كثير، وفى الشعر الاوربي هناك راصبو، واثت وايتمان مثلاً، فلماذا تتكلم عن الكم «والعدد فى الليمون» ولا تتحدث عن ماهية العطا.. ثم لماذا نأخذ المبدع كظاهرة معزولة عما يحيط بها، كيف تفصلنى عما يحيط بى من ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية محبطة، وقاسية للغاية! ثم وبرغم هذا، وبرغم قلة عطائى كما تقول انت، أو يقول البعض، الست موجوداً فى قلب حركة الشعر المعاصر والحديث، وأشكل بعضاً من ضميرها ووجدانها الحى؟!

لماذا انت غير متواجد اعلامياً؟!

هذا السؤال موجه لى انا؟ اذا كان، فأنه يستدعى ان اخص ماسبق كله، ونحول الى اللغو والثرثرة والكلام «البات»، وفى النادر الذى ظهرت فيه على شاشة التلفزيون، ففى اعتقادي

الشخصى، هو نوع تحصيل حاصل، وتلاقى الاسئلة بالالتفاف حولها، وخاصة ان شاشه التلفزيون اصبحت ساحة للكبار والشباب، فكيف يصح ان يحجب مهرجان الى الأبد «هاتوه» مرة، ولا مرتين... منعاً للأحراج وانفلات الاسئلة..

استاذ «مهران» سبق وان توليت مسئوليات فى اصدار مجلات مثل «الموقف العرب» ومجلة «الشعر» وغيرها؟ فهل تعتقد ان المجلات الأدبية الراهنة (القاهرة- اهداج- ادب وتقد) وغيرهم والصحافة الثقافية فى الجرائد القومية والحرية، تسهم فى خلق جيل أدبى؟

باختصار شديد، يمكن للمجلات الثقافية ان تسهم فى خلق الأجيال الجديدة، بل هذا احد واجباتها الاساسية، ولكن بشروط جوهرية.

- ان يكون ذلك واضحاً لها، ومن بين التزاماتها ومناهجها.

- الا تسيرها الأهواء الشخصية، والسيطرة الشللية.

- الاتكون ملكية خاصة للقائمين على اصدارها، فإستثنا رؤساء التحرير نجد ان القائمين

عليها من العاملين بجهة الاصدار.

اما بالنسبة للصفحات الثقافية فى الصحف والمجلات، فيغلب على معظمها الطابع الخبرى،

وهو جانب مفيد فى اطلاعنا على الانشطة الثقافية الى جانب ما يظهر من مقالات متفرقة او

تغطيات نقدية لبعض الكتب.

هذا بالضرورة يدهونا الى سؤال عام آخر عن لجان الأدب والثقافة

بالمؤسسات الرسمية كلجنة الشعر مثلاً بالمجلس الأعلى للثقافة و جوائز

الدولة التشجيعية التى لانعرف لماذا أخطأتم؟ والتمثيل الثقافى المصرى فى

المهرجانات الدولية، وجائزة البحر الأبيض المتوسط؟

هل هذا الزخم يكرس للثقافة الحقده؟

هذا سؤال مهم وارجو ان يتسع الصدر للأجابة فلندع جوائز الدولة التشجيعية- لمن يجيدون

اقتناصها، وليكن كلامى منصبا على الشعر ولجانته، فلكل فرع من فروع الأدب والفن اصحابه.

وبداية اقول ان لجنة الشعر لا تمثلنى بحال واعضاؤها لا يمثلون إلا انفسهم ومصالحهم ومن يقول

بغير هذا اعتبره متبجحاً مكشوف الوجه كما يقول المثل الشعبى، وإذا كانت بعض الجهات الثقافية

بالخارج توجه دعواتها الى المجلس الاعلى للثقافة والذي يوجهها بدوره الى لجنة الشعر، التى

يتقاسم افرادها السفر الى المهرجانات باستثناء - الذى يوجه دعواته بشكل شخصى- فهم فى

هذه الحالة ايضا لا يمثلون إلا انفسهم ومصالحهم الشخصية، ليتبادلوا «الفسحة» فى بلاد الله

الواسعة، والظفر بجائزة البحر المتوسط التى اعتقد انها مشبوهة «مشبوهة».

ثم هل يعقل ان تتحول اللجنة الى «مجمع للخالدين» الذين لا يتركون كراسيهم إلا بما ينزله قضاء الله بالبشر؟

وما الذى تفعله هذه اللجنة- الشعر- اكثر من اقتسام السفر الى المهرجانات الخارجية، والضغط ليقتنص اعضاؤها الجائزة التشجيعية «وقبض» مكافآت الجلسات؟ اذا كنت تعرف مهام أخرى ، نودى حتى لا استمر فى الخطأ والتجنى على الناس؟ وهنا تحضرنى واقعه لم اروها من قبل، خلال عملى سكرتيراً لتحرير مجلة الشعر المصرية، وكان رئيس تحريرها فى ذلك الوقت د. عبده بدوى الذى كان يعيش لسنوات ممتدة بالكويت استاذاً بجامعة، حول لى اتحاد الاذاعة والتليفزيون الذى تتبعه المجلة، مذكرة جاءته من لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، مفادها.. ان اللجنة ترى ان تقوم بالاشراف على مجلة الشعر.. لكذا، وكذا، وكيت، وكيت..

قلت فى نفسى «الله» انهم يتصورون انك فرد لا حول له ولا طول، وهم جماعة تريد ان «تلف» المجلة، لتحولها الى «منتجع» خاص بافرادها، يشيرون من خلالها انانيتهم وشهوراتهم الذاتية، وكان ان رددت على مذكرتهم بمذكرة مضادة، عريت فيها سواة هذه الأغراض، فلم يعدوا الى بنش الموضوع مرة أخرى، واطن، او كما يجب ان يتبع ان هذه المذكرة محفوظة- مازال- فى ملفات هذه اللجنة.

أما سؤالك.. لماذا اخطأتى التشجيعية، فأحيلك الى اجابتى السالفة، ثم هل كل من يستحق الجائزة عن جدارة واستحقاق نالها؟ ثم ماذا تضيف الى وانا اعيش الآن «الوقت بدل الضائع» على حد التعبير الكروى، صدقنى.. كل شئ يأتى بعد أوانه.. يصبح مائعاً ولا طعم له.. ولا يضيف تكرماً ولا يحزنون، ثم كيف اكون راضياً عن نفسى

.. والكل فى الظهور يلتقط الحصى
ويطيل من عمر السجود؟

«لورانس داريل»- ربايعات الاسكندرية- عندما حضر الى مصر، وظهر على شاشات التليفزيون المصرى، طالعنا الملحق الأدبى بمجلة الموقف العربى حينما كنت مسئولاً عنه بهجوم لك عليه ، وعلى الذين قدموه؟ لماذا؟

لاستطيع الآن اكون متفاعلاً مع الظواهر الثقافية- رغم أننى اقف خارج دائرة المثقفين بمسافة كافية- أننى لست عصفوراً مفرداً على شجرة أو فى قفص، ولا اقف لامالياً تجاه ماير تحت أنفى، وعندما حضر الروائى الانجليزى لورانس داريل، كان هم الصحافة ان تتحدث عن صاحب « ربايعات الاسكندرية» واظهروه على شاشة التليفزيون التى صحبته كاميراتهما، تتجول معه فى الاسكندرية وحياتها التى ضمنها ربايعته، وموجه من الاشادة والطنطنة، من هؤلاء الذين اعتبروه فذاً لأنه كتب عن اسكندريتهم، وكأنها لولاه ما عرفها العالم، أو عرف مصر.. هؤلاء جميعاً ولا استثنى احداً، لم يعرف عن الرواية وصاحبها شيئاً.. ولكنهم يسودون صفحات مثيرة ومبهرة، تفضل الرأى العام القارئ، وخاصة ان ربايعة الاسكندرية. لم يترجم منها غير جزمين فقط

«جوسين»، وبالشازار «حسب ماوصل الى.. ولم ينتشر الا فى اضيق الحدود. وارتد ان اقول باختصار شديد، وفقاً بنايا سادة.. فلورانس داريل، لم يكتب الا عن الجاليات الاجنبية التى كانت تعج بها الاسكندرية فى زمن كتابه الرواية، حيث شكلوا مجتمع الامتيازات الاجنبية الفوقى والمترفع وان المصريين عنده، فهم الحمارون والعريجه والجمالون. وان «جوسين» بطله الرواية، فقد اختار لها ان تسافر الى فلسطين لتساهم فى بناء المستوطنات اليهودية الاولى حوالى عام ١٩٢٥ على ماذكر، ولكن هل سمعنى احد، او تعاطف معى قلم، او حتى هاجمنى لجهلى او لتدخل فيما لا يخصنى.. لأظن.

وهكذا يحيك الصمت مؤامرتة ويتستر على مثل هذه الجرائم.

وماذا عن شركة «موبييل اويل» التى تخصص جائزة للرواية العربية، تلك التى نشرت «الأهرام» والجرائد المصرية شروط مسابقتها فى القصة حيث قرأت لك مقالاً هاماً فى «الوطن» الكويتية تحذر بل وتهاجمهما

لماذا تواجه مثل هذه المسابقات التى ترى انها تسهم فى رفع مستوى الأبداع؟

انه نفس الشئ، فعلته بالنسبة لجائزة موبيل اويل للرواية العربية، فى ملحق الادب والفن بمجلة الوطن العربى المحتجبه، ثم مؤخراً- كما ذكرت انت- على صفحات جريدة الوطن الكويتية، عندما طالعنا صحيفة الاهرام، بشرط مسابقة جديدة تعقدها موبيل اويل للقصة فى مصر، اما لماذا هاجم مثل هذا، فجوابه واضح وسيط للغاية، هل قلب «موبييل اويل» على الرواية العربية و القصة القصيرة؟! واذا فاز بها فى البداية- لزوم التعمية- كاتب جيد أو قاص لاخلال عليه، فهل ستستمر موضوعيه الشركة الاحتكارية مصاصه الدم العربى الى الابد؟ أم أنها ستتحرف بالجائزة فى قادم الاعوام.. لتكرس وتتوج مناهج بعينها، واذا لم يكن هذا الذى يرى بعضاً من ابعاد الغزو الثقافى، فليرشدنى احد الى سواء السبيل؟

ان هذه الشركات الاحتكارية الاجنبية العملاقة، وغيرها من الشركات متعددة الجنسيات والعبارة للقارات، هى نفسها التى تقول مراكز الابحاث العسكرية ومختبراتها الشيطانية، وهى التى تزود آلة الغرب الحربية الهائلة بوقودها المالى الدائم، والموجهة اساساً لضررنا وسحقنا، وكل العالم الثالث بوجه عام.

واذا كانت مؤسسات الغرب بما فى ذلك اسرائيل بالطبع تواصل نشاطها وانشطتها من خلال اغداق الشركات عليها، فلماذا لاتفعل نفس الشئ الشركات العربية الكبرى، لماذا لاتخصص شركات التسيج الضخمة، ومجمعات الحديد والصلب فى مصر، جائزة سنويه لاجل فروع الابداع، ولماذا لاتفعل نفس الشئ مصانع البتروكيماويات العملاقة وغيرها من المؤسسات الصناعية فى بلدان الخليج العربى، ولماذا لاتقدم البرجوازية العربية بعض ماقدمه السلف فى مجالات النهضة بشكل عام، فكلنا نعرف ان يوسف كمال- احد امراء الأسرة الملكية السابقة فى مصر هو الذى انشأ

كلية الفنون الجميلة، وأن إحدى اميرات هذا البيت قدمت هذه المساحة الضخمة من الارض التى اقيمت عليها الجامعة المصرية فى ذلك الوقت «جامعة القاهرة» وكمثال قريب، ما تركه محمد محمود خليل رئيس مجلس الشيوخ فى العهد الملكى، حيث ترك للدولة قصراً منيفاً فاخراً يزحم باكبر ثروة فنيه من اللوحات والتماثيل العالمية، ومن بينها مالا يقدر بمال، تركها متحفاً عاماً، ومتحفاً ثقافياً يطاول المتاحف العالمية الاخرى بمقتنياته النادرة.

لماذا لا يرد المليونيرات والمليارديرات العرب بعض الجميل لشعوبهم التى كونوا ثرواتهم من خلالها، ولماذا لم يدركوا حتى الآن ان من واجبه وحماية لهم ايضاً، ودعماً لمشروعاتهم، ان يدوا مراكز الابحاث العلمية الفقيرة ببعض قوائضهم، وحتى من زكاة اموالهم، ما يتيح لهذه المراكز.. ان ترقى الى مستويات البحث العلمى الذى يعمل على دفع عجلة التطور للامام، والذى يعنينا بقدر معقول عن.. تسول التكنولوجيا من الغرب الذى يضيف علينا الخناق يوماً بعد يوم.

ونفس الشئ ينطبق على الثقافة ودعمها بالجوائز والمجلات الوطنية، أم يتصورون ان توسيع دائرة الاستشارة يطيح بكاسبهم وامتيازاتهم.

وكلام كثير يمكن ان يقال فى هذا المجال لا يتسع له مثل هذا الحوار... ١١١

- استاذ مهران، معروف. باتك ماركسى وسجنت! هل انتهى الأمر واين انت الآن؟

الى من التوم الذين اذا احبوا

لا يحطون الرجال، ولا يرحون الخيول

أو يتزلون الماء حتى..

لو ترامى الموت واتهجت بحار النار طوفانا مهولا.

بأبها القمر الذى..

مات الاحبه دونه.. جيلا فجيلا

أنا قادم.. مهما تكاثفت الرزايا والمحاليك الذين جمعوا

شراً وبلاً

احرقت كل مظلة خلقى، والهبت الصهيل

ونشرت رايات الخروج.

فلا امره بغير هودجك المضيق فى شعابه الليل..

أو...

أردى قتيلاً

الحياة الثقافية



جوله مع الكتب

- الخلافة الإسلامية وثقمة الاسلاميين
- أوراق فاروق عبد القادر
- إصدارات جديدة
- خليل عبد الكريم
- أحمد جودة
- التحرير

تغطية

بيع اللوحات الفنية لسداد ديون مصر



الضباب والعممة بل الظلام الذي يشيعه هذا الكم الهائل من المحررات التي تروج للفيبيات والماورائيات والخرافات والأساطير.

والخلافة الإسلامية كما سطر المؤلف في المقدمة: «موضوع هام جداً وواعر. تأتي أهميته من أن الخلافة الإسلامية كانت في حقيقة الأمر ثم صارت بحكم الواقع محور التاريخ الإسلامي كله ومحيط الفكر الإسلامي بأكمله» ص ٥.

وقبل أن نشرع في عرض الكتاب- وحتى تتضح الرؤية أمام القارئ- يهمن أن نورد بعض الحقائق المتعلقة بموضوعه:

أ- الخلافة الإسلامية رغم أنها نظام حكم مدني إلا أن الخلفاء ماعداء الصديق والغاروق وعلى (ض) قاموا بإضفاء المصدر الإلهي لشرعية حكمهم ليفرضوا في روع المحكومين أن ممارساتهم تستند إلى مرجع سماوي لكي يلعنوا لهم، وحتى لا تنقلب في مواجهتهم معارضة، فإن فعلت إعتبرت خروجاً عن الدين الذي يستمد منه الخليفة أساس سلطته، وجزاء الخروج عن الدين معروف وهو ما تحقق فعلاً على طول التاريخ الإسلامي.

ب - إرتبطت الخلافة بفكرة (الأمة الإسلامية) للخليفة هو إمام المسلمين وحاكمهم في أي بلد أقاموا فيه. وتتمحور الفكرة على مفهوم معنوي هو أن المسلمين تجمعهم بأبطة روحية تتمثل في الإعتقاد

الخلافة الإسلامية ونقمة الاسلاميين خليل عبد الكريم

أثرى المستشار محمد سعيد العشماوي المكتبة العربية بأثنى عشر مؤلفاً. وعندما نشر له (الإسلام السياسي) لفت الأنظار بشدة إليه وإلى طروحاته وأثار عليه نقمه (الإسلاميين). وسبق لنا أن تناولناه بالعرض والتعليق في العدد ٤٢، ٤٥ من هذه المجلة. وأخيراً ظهر له كتاب (الخلافة الإسلامية) عن دار سينا للنشر التي تتميز الكثير من إصداراتها بالاستنارة والعقلانية وهي تشق طريقاً مضيقاً وسط

بدين واحد والتخاطب بلغة واحدة مما يؤدي إلى تجانس المجتمع الإسلامي وهو الأمر الذي دفع ببعض الباحثين (الفرنجة) إلى تبني مقولة ³ [السلام الإسلامي/Pax islamica] سياسياً على ⁴ [السلام الروماني/Roman Pax/mana] الذي أطلق على المجتمع الروماني إبان إزدهار الإمبراطورية الرومانية.

ج - المهم أن الخلافة والإرتباطها بفكرة الأمة الإسلامية ورغم مثالها التي بسطها المستشار العشماوي في كتابه والتي إستمدتها من وقائع حملتها موسوعات التاريخ الإسلامي - إستمرت إلى حين ظهورها ماسية بـ ⁵ [الدولة القومية] عندها أصبح من الضروري أن تنتهي ⁶ [الخلافة] وتندثر، لهذا فإن الحملة الشرسة التي يشنها الكتاب ⁷ [الإسلاميون] على مصطفى كمال أتاتورك تكشف عن جهل قاضح بمسار وحركة التاريخ، فإذا كان الغازي قد أعلن إلغائها عام ١٩٢٤ فإن أي حاكم آخر كان سيقدم على ذلك، وهم لذلك يسمون عام ١٩٢٤م ⁸ [عام الحزن الثاني] ومعروف أن عام الحزن الأول في التاريخ الإسلامي هو الذي شهد وفاء كل من أبي طالب عم النبي محمد (ص) وزوجته الأولى السيدة خديجة (ض).

وجاء قرار أتاتورك كاشفاً لإنهاء الخلافة لامتشاً لإنهائها ولهذا فإن النداء بحركة الخلافة من بعض الكتبة ⁹ [الإسلاميين] و الجماعات ¹⁰ [الإسلامية] هو طلب لأمر تجاوز التاريخ ومتعضيات العصر وبالتالي فهو مستحيل.

د - فقهاء المسلمين وفي مقدمتهم الماوردي وأبو يعلى الفراء الحنبلي الذين كتبوا في مايمكن أن نسميه ¹¹ [فقه السياسة] ذهبوا إلى أن مايسبط المحاكم والمحكومين هو عقد يحق لكل طرف فيه فسخه إذا أغل الآخر بموجبات التزاماته فيه، وهم بذلك قد سبقوا بعدة قرون النظريات التعاقدية التي ظهرت في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر والتي حلت

محل نظرية الحق الإلهي المقدس التي إستندت إليها ملوك وأمراء القرون الوسطى، ومع ذلك فإن الخلفاء ضربوا بفكرة العقد عرض الحائط ولم يأبهوا لها ولم يعيروها أدنى التفات بل على العكس نسبوا حكمهم إلى المصدر الإلهي، وهو ماكشف عنه ناقضدار بالغ المستشار العشماوي مع التوثيق الشديد وهو ما يلقم ناقدية جحراً لأنهم إن أنكروا ذلك شككوا في أمهات كتب التاريخ الإسلامي التي إعتد عليها المؤلف فيما أورد من وقائع دافعة.

هـ - إن ذلك الموقف الجائر الذي إختاره أولئك الخلفاء أفضى إلى نتيجتين مؤلعتين لاسبيل للتوصل منهما وإستمرتا طوال التاريخ الإسلامي؛

الأولى: حرمان القاعدة الجماهيرية العريضة من ¹² [المشاركة السياسية] وقيام مجالس نيابية أوهيئات شعبية تتمتع بصوت مسموع في صنع القرار السياسي.

والأخرى: الإقتدار كلية إلى أي ضمان يحمي الحريات الأساسية وحقوق المواطنين، ومن ثم غابت ¹³ [الديمقراطية] منذ نشأة الخلافة حتى إعلان إنقضائها بحركة الغازي أتاتورك.

وبهذه المناسبة فالذين يزعمون أن الشورى هي الديمقراطية أو حتى إنها صورتها الإسلامية، لا هم عرفوا الشورى ولا قرأوا شيئاً عن الديمقراطية. فالشورى عرف قبلي إستقر في شبه الجزيرة العربية منذ قديم حتى جاء الإسلام فاستعاره مثلما أخذ العديد من التقاليد القبلية التي كانت سائدة وقت ظهوره ¹⁴ [فضلاً إرجع إلى كتاب = الجذور التاريخية للمشرية الإسلامية = تحت الطبع لكاتب هذه السطور].

إن الشورى في أحسن صورها هي حق جوازي للمخليفة في إستشارة من يطلق عليهم في الفقه السياسي الإسلامي ¹⁵ [أهل الحل والعقد] ويشيعته بالإنفراد يعنيهم وله وحده مطلق الحرية في أن يأخذ



ضمن سلسلة «الكتاب الجديد» التي تصدرها دار الفكر الجديد ببجروت، يشرف على السلسلة الناقد اللبناني محمد ذكروب، الذي قدم الكتاب بقوله:

«هذه محاولة جديدة في ميدان النقد الأدبي العربي الحديث. فلعلها المرة الأولى التي يقدم فيها ناقد عربي على وضع دراسة تفصيلية لقصيدة واحدة- من أربع صفحات فقط- في كتاب كامل بأكثر من مائتي صفحة. وهو- في هذه الصفحات- يدرس، بدقة العالم ويصبره، ويسعجه الدروب إلى الكشف والاكتشاف- يدرس القصيدة الواحدة هذه، في جوانبها المختلفة ومستوياتها المتعددة، فيكاد لا يترك فيها شاردة ولا واردة- كما يقال- الا ويسلط عليها ضوءه الجديد وفهمه الجديد، ليس فقط للأدب ولصوره الجمالي/ المعرفي/ الاجتماعي، بل وللدور الذي يراه للنقد في أن يدرس هذه المستويات المتعددة للعمل الأدبي، دراسة تسهر، باستمرار، أن تكون علمية، أي موضوعية، بقدر ما تقترب من التحديد الدقيق والخاص لمكونات النص ومستوياته، وكشف دلالات هذا العمل الفني، وصولاً إلى القطع مع ذلك النوع من النقد الاتطباعي المستسلم للأهواء الفردية واستسهال إعطاء التفسيرات السريعة وأصدار الأحكام المجازة القاطعة».

برأيهم أو يلتفتت عنه، دون التزام من جانبها لا بالتعميق ولا بالتعليل، والتي يماري في هذا التنظير فان يمتني وبينه كتب ققه السياسة ومدونات التاريخ الإسلامي بشرط أن يتحلى بتوسط معقول من الشجاعة الأدبية فلا يتعلق عواطف الجماهير الساذجة أو يسعى لارضائها ولو على حساب الحقيقة، ويقدّر من الأمانة العلمية فلا يلتقط من هنا وهناك بعض الوقائع البعيدة ويلو أعناق المرويات حتى يتوصل بالباطل إلى النتيجة التي يتفياها، فإذا ثبت ذلك- وهو ثابت لا مشاحة- ظهر أن البون بين الشوري والديمقراطية شاسع والإختلاف واسع والفرق نوعي لا درجي.

ولا فيلجيب من يجرو ويختي أن الشوري هي الديمقراطية على السزال الجرهري الآتي:

لماذا إختفت المنظمات الشعبية وأنعدم دورها في المشاركة السياسية وحرم المحكومين مسلمون وغير مسلمين من أبسط حقوقهم وحرمانهم خاصة تلك التي تتعلق بالعمل السياسي على مدى التاريخ الإسلامي وعلى أيدي الخلفاء؟

* * *

تلك حقائق كان يتعين علينا طرحها بين يدي القارئ، قبل أن نبدأ في إستعراض الكتاب الفذ [الخلافة الإسلامية] وهو ما ستقوم به في المقال التالي بمشيئة الله تعالى.

لؤلؤة المستحيل. كتاب ل د. سيد البحراوي

«في البحث عن لؤلؤة المستحيل» كتاب "دكتور سيد البحراوي، وهو «دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح» مع فصل تهيئتي» نحو منهج علمي لدراسة النص الأدبي». الكتاب صدر

محمود أمين العالم مفاهيم وقضايا اشكالية



وتقول المؤلفة ان «كندا» ليست مجرد قرية فقيرة، ولكنها وطن محاصر وشعب مقهور مطاوع، وحق مفتصب، وفي ظل الانتفاضة الهائلة، مخيم كندا هو أيضا، خليه مقاتلة تغلى شرقا لكي تدخل معركة التحرير الى جانب مخيمات «جباليا» والشاطيء» و«الدهيشة» و«الجزون» خصوصاً، وهي محاصرة بالاسلاك الشائكة، ترى الوطن على مرمى حجر

والكتاب تجربة لتقديم صورة عن مخيم فلسطيني (مخيم «كندا في «رفح» المصرية) وذلك من خلال الصور، والمعلومات التاريخية والقانونية والحياة اليومية لسكان المخيم. الصورة هنا تستخدم استخداماً خاصاً، فهي لا توضح فقط الكتاب، لكنها مستخدمة لتعطي معلومات مكمله له، وبالصورة والمعلومة تكتمل صورة الحياة في المخيم. والكتاب في مجمله على حد تعبير علاء الدين (صباح الخير ١٩٨٩/١١/٣٠) بسيط ومباشر، يجعلنا نفكر في كميات الكتب والمطبوعات التي تصدر عن القضية الفلسطينية، وملايين الكلمات التي تتداولها من سنين «ويجعلني أفكر من جديد في قوة الصلح... وقوة البراءة»

مفاهيم وقضايا اشكالية: ل محمود أمين العالم

كتاب جديد للمفكر محمود أمين العالم بعنوان «مفاهيم وقضايا اشكالية» صدر عن دار الثقافة الجديدة. وهو مجموعة من الدراسات والمقالات التي تحاول أن تجيب على أسئلة حيوية مطروحة في ساحتنا الفكرية والثقافية: هل أزمعتنا أزمة ثقافة أم أزمة حكم؟ لماذا لم تتحقق اجابه عملية على أسئلة عصر النهضة؟ كيف ينبغي أن تقدم العلاقة بين المثقفين والسلطة؟ ما هو البعد الثقافي لامكانية تحقيق تنمية شاملة؟ ماحقيقة الحدائق في الفكر العربي المعاصر؟ هل كان ابن خلدون مادياً جدلياً؟ هل كان منهج طه حسين ديكارتيكاً؟ وامصير مشروعه الثقافي؟ ماعلاقة الأدب بالضرورة الاجتماعية؟ هل للفن الأدبي ظهور فلسفي؟ بالاضافة الى مساجلات فكرية خصبة مع فكر كل من: محمد عابد الجابري، مهدي عامل، عبد الرحمن بدوي

وطنى على موسى حجو: قوة البراءة

عن دار الفنى العربى صدر أخيراً للكاتبة المصرية رندا شعث كتاب وطنى على مرمى حجر والكتاب من مخيم «كندا الفلسطينى». والمخيم يقع في محاذات مدينة «رفح» على الحدود المصرية الفلسطينية ويقع في ١٥ كيلو متر مربع، وسكانه نحو ٥٢٠٠ نسمة. يقعون في ٧٠٠ أسرة ويسكنون في ٤٧٩ سكتا.

وهذا المخيم يخضع اداريا لوكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين التابعة للأمم المتحدة (الأونروا).

والمرحيين والمفكرين المصريين والعرب.

والنقد عند فاروق عبد القادر ليس مجرد تفسير أو حكم على نص بالمجودة أو الرداءة وليس اعلاتا أو ترويحاً أو ابتزازاً لمؤلف

يقول فاروق عبد القادر: «أصبحت كلمة النقد فى واقعنا الثقافى المتردى كلمة ملتصبة المعنى أو سيئة السمعة.. اختلط النقد بسواء وصاعت الحدود.. الاخبار المصورة أصبحت نقداً، ومحررو الصحف الفنية أصبحوا نقاداً.. وكل صاحب دكتوراه فى أى فرع من فروع المعارف الادبية أصبح استاذاً ناقداً، واصبحت تقرأ فى نقد السنوات الاخيرة عجباً» ثمة من يعد النقد كهشوة له طغرس خاصة لا يتم بنميزها، ولكنى يتجنب حدة الرقوص والقبول يلمز بالمصطلح الغربى ويطلق على أعمال مصرية وعربية فى صياغة مشوهة.

لكن ماهو النقد عند فاروق عبد القادر؟

يجيب فى مقدمة «أوراق أخرى من الرماذ والجسر»

من واجب الناقد أن يستعين بمختلف المناهج التى تلم عليها علوم النفس والمجتمع والانسان لتحقيق مزيد من الفهم للعمل الذى يتصدى لنقده وللعلالة بينه وبين الواقع الذى صدر عنه ليهود فيتحوجه اليه، مادام قادراً على صياغة فهم منمنق العناصر الا يتصادم آخر بأوله، مكن مالمس من حقه أن يتقل منهجاً من تلك المناهج دون نقده وأن يسعى الى تطبيقه على أعمال تنتمى لواقع غير البراق الذى صدر عنه هذا المنهج فى أصله الارل، فهذا التطبيق لن يبلغ الاتناج غاطئة أو قاصرة أو مضللة.. ثم أين هو ذلك المنهج الواضح الصافى المتكامل كالبليز؟

والناقد عند فادوق عبد القادر ليس مجرد مقرر أو شارح للعمل الغشى.. بل هو «ناقد للفساد والقصور والعجز وسوء الفهم.. وتخفى سوء الترواها وراء الراجهاات المزوقة.. طامح الى كشف أشكال هذا

أوراق فاروق عبد القادر: الصدق والجسر مجدداً:

أحمد جودة

لم أستطع قط أن أصدق أن ثقافتنا العربية الحديثة تمنانى من أزمة نقد حتى لو ساد نقد المجاملات، والنقد الانطباعى وأشكال النقد الأخرى القائمة على المصالح والشخصانية فى حياتنا الثقافية. إننا نطلم كثيراً من النقاد عندما نعمم الأزمة ونقول: «إنها تعترى النقد كله فضة نقاد بين ظهرانينا تؤكد كتاباتهم عكس ذلك كله على طول الخط..» نقاد يملكون ثقافة رقيقة، وأدوات منهجية، وانحيازاً اجتماعياً ورؤية نفاذة، وقدرة مذهشة على التحليل.. والتوصل والامتعاع.

ومن لا يصدق لعمليه بكتاب فاروق عبد القادر الجديد

أما الكتاب فعموانه أوراق أخرى من الرماذ والجسر ويضم بين مايقرب من ٤٠ مقالة فى ٢٥٥ صفحة من الحجم المتوسط، وهو بمثابة جزء ثان لكتابه الذى صدر منذ عامين تحت عنوان (أوراق من الرماذ والجسر) عن دارالهلل..

أما المؤلف فقد عرف فى الاوساط الثقافية العربية بالشجاعة، والقدرة على تمحذ المؤسسات الثقافية الرسمية، بل والأدباء الذين تمحلوا بحكم وهاثفهم الرسمية الى مؤسسات لها قدرة القمع أحياناً والشراب أحياناً أخرى..

ومقالات الكتاب تدور مابين المسرح والفكر والرواية والشعر والتاريخ والادب..، وتطوف بنا بين كتابات نجيب محفوظ ويوسف ادريس وعبد الرحمن منيف ومحمد أنيس ومحمود العالم ومعد شكرى وحنان الشيخ وسميحه سرحان وغيرهم من الكتاب

والتصور والمعجز وسوء التفهم.. وتخفى سوء النوايا وراء الواجهات المزوقة.. طامح الى كشف أشكال هذا كله وتجلياته ومواجهتها، ذلك أنه يحصل بين جنبيه تلك الشهوة القنبعة المتجددة لاصلاح الكرين الفاسد»

يكتبون على إيقاع الانتفاضة

منذ بدء الانتفاضة، يحتل الأطفال والمراهقون الفلسطينيون مسرح الأحداث والتطورات في الساحة الفلسطينية. وإذا كان الرمز إليهم بأطفال الحجارة صار مألوفاً في مختلف أجهزة الاعلام، فإن من غير المعقول تلخيص حياتهم بمجرد «شعار»، مهما كان معبراً. وقد سعت العالمة النقصانية الدكتور سيلي منصور، التي تعمل حالياً في أحد مستشفيات باريس، وكانت تمارس عملها سابقاً وحتى سنة ١٩٨٤ في مستشفى الجامعة الأميركية في بيروت، لسبر أغوار هؤلاء الأطفال والمراهقين في حياتهم العادية، وبمعيده عما تشهده في المخيلة صور الأبطال والبطولات. وهذا الكتاب حصيلة رحلة دراسة قامت المؤلفة بها الى المناطق المحتلة، يروي التاريخ الطبي للأطفال الذين يكتبون على إيقاع الانتفاضة: حياتهم اليومية واحتياجاتهم وتطلعاتهم ومشاعرهم وقيمهم. كل ذلك من خلال ملاحظات المؤلفة والمقابلات والاستقصاءات التي أجرتها خلال رحلتها، ومن أجل استكشاف الجروح النفسية التي تخلفها المعاناة، وما ينشئ عمله لتضميد هذه الجروح. تقول سيلي منصور:

«الطفل يسلك بحجرين في كلتا يديه، لكنه سيبدأ يقلق أصفرهما. وهو يبدو أنه يستشعر البرد بسترته التي باتت تضيق على سنده، فكيفما نظرنا إلى الصورة خرجنا بالانتطاع بأنه يوجه نظرية المترعين

بالحزن والوحدة والنقد إلينا، وجهه يبدو أنه دبت الشيفوخة فيه، وجسمه الصغير ملتق في استنارته ليقلد الحجر الى أبعد مايمكن. ويقتنا انه غير خائف، لكن أترأه سيخاف بعد ذلك؟ أفيمكنتنا أن تعصبه يلعب لعبة الغميضاء من دون هموم ولاشواغل، ضاحكا ضحكة واسعة؟ أترأه يخشى العتمة والظناب شان كثير من الأطفال في عمره؟ كيف تراه وصل الى هذه الحال؟ وما هو معاشه اليومي؟ ماهي مشاركة للمستقبل؟»

ويعد أن تقدم الباحثة خلفية تاريخية للصراع العربي الاسرائيلي تقدم المآل الرئيس للبحث وهو اللقاءات الميدانية والنقصانية مع الأطفال (بين ثمانية أعوام والثانية عشرة)، وهذه اللقاءات الميدانية، التي كان الغرض منها هو «اكتشاف جيل الانتفاضة». حيث «ذهبتا لملااة الأطفال والمراهقين الفلسطينيين بعيداً عن الاخبار المثيرة والأبناء الدرامية التي تحتل الأعمدة الأولى من الصحف، ومحاويلين أن نتناولهم ككائنات من لحم ودم» أي في قوتهم وهشاشتهم، في آمالهم وفي لحظات إحباطهم.

وتؤكد الباحثة أن الطفل الفلسطيني يملك أرواقاً رابحة وسنة المجادلة التي استنتها أسرته منذ عقود، عبر تاريخها المؤلم. ألا وهي قوة النظام العائلي والتماسك الاجتماعي.

والتماسك الاجتماعي كان النتيجة اللازمة لتنظيم اجتماعي تقليدي تمزج - مجلدا - تحت دفع الانتفاضة وكرة فعل على قسوة سياسة التمتع. والمأ هو تطبيق العقوبات الجماعية بخاصة، الذي عزز شعور التضامن العام. حيث بات كل فرد يملك الانتطاع بأن يعيش شان الآخرين تحت طائلة تهديد ذاتهم.

الكتاب صادر عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية والجمعية الكويتية لتقديم الطفولة العربية، ودار الفنى العربى.

هل نبيع تراثنا الثقافي؟

لمن أهدأ فكرة البيع ولمن عارضوها.. فقد كان رؤوف توفيق الكاتب السينمائي وصاحب الاقتراح الأصلي أعلى الأصوات دفاعاً عن البيع، وسعد الدين وهبة الكاتب المسرحي ورئيس لجنة الثقافة بمجلس الشعب والمخرج الكبير صلاح أبو سيف (الاسلاف) والمخرج التلفزيوني محمد فاضل والفنان التشكيلي عبد الرهاب مرسى والمخرج التشكيلي لصباح الخير ابراهيم عبد الملاك والمخرج السينمائي محمد خان.

في الجانب الآخر وقفت مجموعة كبيرة من صولة الفيريين على تراث وسمعة هذا البلد تدافع عن وجود هذه اللوحات داخل مصر وكان على رأسهم استاذ الاقتصاد ومؤلف كتاب «قصة ديون مصر» د. جلال أمين ود. نعمات أحمد فؤاد والكاتب الكبير نجيب محفوظ ود. سيد توفيق رئيس هيئة الآثار وصلاح طاهر وبكار وعبد القادر مختار وحسن غنيم من الفنانين التشكيليين بالإضافة الى مجموعة كبيرة من المثقفين الذين يرفضون هذا التصرف غير الحضارى.

والغريب أن جريمة الوند لم تراجع قانونية الوصية

شهدت القاهرة خلال الفترة الأخيرة جدالا واسما حول اقتراح بيع مقتنيات متحف «محمد محمود خليل» و«الجزيرة».. من أعمال الفن العالمية التي تتضمن آلاف القطع النادرة لعمالقة الفن العالمى ابتداء من روبنز ورامبرانت وديلاكروا ولان جروج وجوجان وسيزان وماتيس ومئات آخرين.. بالإضافة الى قطع أثرية نادرة من الفنون الشرقية القديمة (سجاد، بللور، خشب، صيني، سبراميك، منسوجات) وهذه الثروة على حد تعبير وزير ثقافتنا- تنافس مقتنيات متحف اللوفر. وقد رفع دعاة فكرة البيع شعار «من أجل تسديد تصف ديون مصر»!! إذ قدرت هذه الثروة بأكثر من ثلاثين ملياراً من الدولارات.

والغريب أن يتجهى النقيضان (سياسياً على الأقل)، الوند وصباح الخير، هذه الفكرة غير المستولة.. واستطاعا على صنعات كل منهما اجتذاب آراء متعددة من الكتاب والفنانين ومن قيادات الرأى العام والمتخصصين ليدخلوا هذه الحركة، حتى اصبحت اهتماماً شعبياً

وقد كشف هذا الاقتراح مفارقات غريبة بالنسبة

التي سجلها محمد محمود خليل الذي ينتمى الى عصر يعتبره الوندوين العصر الذهبي لمصر.. فالرجل كان وطنيا غيوراً معادياً للانجليز وكان رئيساً لمجلس الشيوخ، وكان باستطاعته أن يبيع مقتنياته الغالية أو يهبها لزوجته الفرنسية، ولكنه رأى أن تظل في مصر وفي قصره الذي حولته هذه المقتنيات الى متحف عالي المستوى.

وبسبب التصريح الذي أدلى به سعد الدين وهبة، وأكدته جريدة الرائد فيما بعد قائلاً: إن الموضوع سيُطرح للمناقشة في مجلس الشعب، زادت سخونة الجدل الدائر، فتحركت نقابة التشكيليين وأصدرت بيانها ضد البيع وجاء فيه.

«كيف يباع تراث الوطن سواء كان قد اشتراه أو صنع؟ إن الفكر البشري وحضارات الانسان يجب ألا يساوم عليها بالبيع أو الشراء، أو أن توضع تحت موازين تجارية تخرج عن حدود الفهم الراعى المتحضر.. إن الثقافة ترفض بشدة وتشجب كل محاولة للنيل من تراث مصر وتسويقه، وتطلب من وزارة الثقافة التدخل الفوري بالرأى العاقل المستنير ومنع التعدي على تاريخ مصر الثقافي وما تملكه من تراث انساني تعزز وتتميز به»

وكذلك قام المركز القومي للفنون التشكيلية بعقد ثلاثة ملتقيات قومية لمناقشة هذه القضية بدار الاوبرا دعا اليها كافة القوي السياسية والثقافية والوطنية الى جانب المفكرين والادباء والفنانين والهيئات العلمية والثقافية، لاقامة حوار ديمقراطي، يحاول ائناع الرأى العام بمخاطر التفكير في البيع قبل وقوعه. وقد اكتشف المركز أن التيار العام من المثقفين يرفض عمليات البيع، ووجد في إثارة هذه القضية فرصة لاستقطاب تأييد شعبي لمشروعات المركز لتطوير المتاحف وتحسين أوضاع الخدمات الفنية

صرح وزير الثقافة فاروق حسنى بأنه يستبعد

فكرة البيع واستنكرها، وقد أكد رفضه في مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم وكذلك د. أحمد نوار... ويذكر للوزير أنه فور توليه الوزارة كشف الستار عن الأوضاع المؤلمة التي وجد عليها هذه المقتنيات الثمينة بمخازن المتاحف، وقدم - وقتئذ - الى رئيس الوزراء مشروعاً متكاملًا لتطوير هذه المتاحف وتوثيقها لاجتذاب السياح بما يعود على البلد بمائد مادي كبير وبالفعل تم اعتماد سبعة ملايين جنيه لذلك من موازنة العام الماضي

والوزير لن يجازف بالدخول في هذه المعركة لأن الحملة الوطنية التي تعرض لها بسبب مشروعه السياحي (مشروع حضية الهرم) تجعله حذراً. ولكن من سينجح؟ ومن يملك بخيوط اللعبة، إن الضمير الحضارى للرأى الثقافى العام يرفض هذه المقايضة المخزية، على الرغم من تهديد سعد الدين وهبة بطرح المسألة للنقاش في مجلس الشعب.. يعنى أغلبية (موافق)، كأن هذه اللوحات ارث للأفراد، وليست ارقاً وجزءاً من نسيج حضارى لشعب بأكمله.

ان تراث الفن الاوربي بمصر أصبح جزءاً من نسيجها الثقافى ومن ثقلها للحضارة الانسانية، بقدر مايعتبر الفن المصرى القديم أحد المكونات الاساسية للمتاحف الاوربية الذى تفخر به وتمتبره جزءاً من نسيجها الحضارى!

ومن حق مصر أن تفخر بالتراث الاوربي لديها وأن تدافع عنه وأن تعمل على استعمارها ثقافياً باتاحة فرض التزود منه للجماهير للارتفاع بذوقها الجمالى، واستثمارها اقتصادياً بأجذاب السياح لمشاهدته، وتأجيرها للمعرض ببلدان العالم أسوة بالتراث الانسانى!

ولو بيعت هذه اللوحات - على حد تعبير الفنان الكبير صلاح طاهر:

هل ستضع لنا أموالها حضارة؟

كلام مثقفين

إن فانتك الميرى يامثقف

ثبتت الرقوة، واتضح أن الخبر الذي نشر عن انجاء الهيئة المصرية العامة للكتاب، إلى اغلاق المجلات الثقافية التي تصدرها، أو دمجها في مجلة واحدة، ليس دقيقاً، وهكذا انفض - بسرعته - مولد الهتاف بالحياة والسقوط، الذي كان قد نُصب فور إعلان الخبر..

أما الذي لم ينقضى - لأنه لم يبدأ بعد - فهو الحوار حول دور الدولة في مجال الثقافة، سواء كان هذا الدور، هو إصدار مجلات، أو نشر كتب، أو تمويل مسرحيات، أو إنتاج أفلام، وهي واحدة من القضايا الساخنة، المعلقة في جدول أعمال جماعة المثقفين المصريين منذ عقدين على الأقل، لكن احداً لم يناقشها بجدية، بل لم يعد أحد يذكرها أصلاً، في ظل الدياجوجيه البلهاء، التي ينشرها عصر الميوعة السياسية والفكرية، الذي ابتلنا به الأقدار..

وجوهر هذا الحوار، الذي لا بد وأن يبدأ قبل أن يدركنا الطوفان، هو تقييم دور الدولة في مجال الثقافة خلال الفترة الليبرالية (١٩١٩ - ١٩٦١)، ثم الحقبة التي سميت بمرحلة التحول الاشتراكي، والتي بدأت منذ عام ١٩٦١، وما زالت أطرها السياسية والتنظيمية قائمة حتى اليوم، رغم انتقال «الاشتراكية» إلى جدول المطلوب القبض عليهم أحياء أو أمواتاً..

ومنذ البداية، كان هناك - حتى بين غلاة الاشتراكيين - من تحفظوا على توسع الدولة في تقديم الخدمات الثقافية لتشمل رعاية الموهوبين، ونشر انتاجهم، والانفاق على مغامراتهم في التجريب، ووجدوا في ذلك تزيذاً، يتم على حساب الفئات العريضة من الجماهير، من يجب على الدولة أن تقدم لهم خدمات ثقافية، تنتمي إلى ما يمكن تسميته بالفن التعليمي..

وكان هناك - بينهم - من تخوف من أن يكون الهدف الرئيسي لسيطرة الدولة على المؤسسات الثقافية هو دمج جماعة المثقفين المصريين، في بنيتها السياسية والايديولوجية، ومخاطبة استقلاليتهم، ومساومتهم على أفكارهم ومواقفهم، بنشر قصة، أو طبع ديوان..

أما وقد غيرت الدولة توجهاتها السياسية والاجتماعية منذ عقدين من الزمان، دون أن يفتح المثقفون ملف سيطرتها على المؤسسات الثقافية، اكتفاء بالهتاف بالحياة والسقوط في المناسبات والموائد الرسمية فلا تفسير لذلك، إلا أنهم قد عثروا أخيراً على الشعار الذي يليق بهم، وهو: إن فانتك الميرى.. - يامثقف - اقترغ في تراهه!

صالح عيسى

تقدم

دار الثقافة الجديدة

* مع الباعة :

- مفاهيم وقضايا اشكالية
للأستاذ : محمود أمين العالم
- ماذا يحدث في العالم الاشتراكي
للأستاذ : محمد الجندي
- تاريخ موجز للزمان
(من الانفجار الكبير .. حتى الثقب السوداء)

ستيفن هوكينج

ترجمة : د. مصطفى إبراهيم لميس

* واصلات أخرى تجدونها في مكتبة الدار والمكتبات الأخرى :

- البهلول (توفيق قياض) من الأدب الفلسطيني
- أعضاء على اليساريين : (نصف قرن إلى
الوراء - نيكيتا خروتشوف .. حياته
ومسيرته - بريجنيف .. فترة الزكود - تقييم
جديد للزعامة الموقوتية)
- الحرية الإنسانية والعلم (يحيى طريف الخولي)

دار الثقافة الجديدة: ٣٢ ش صبري أبو علم / القاهرة ١ : ٣٩٢٢٨٨٠

كتاب الأهلالي رقم ٢٥

ندوة «الأهلالي»

إبراهيم فريج / إسماعيل صبري عبد الله /
أمين هويدى / خالد محيى الدين /
رضعت السعيد / سيد ياسين / عصام العزبان /
فؤاد مرسى / فليبيب جلاب / لطفي الخولي /
لطفى واحد / ماثون الضبي / محمد سيد
أحمد / محمد عبد الله / محمد عوده /
محمود أمين العالم / يوسف كمال

.. اليساريين
ومستقبل الاشتراكية

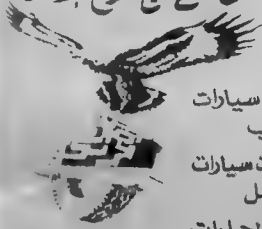
الحوار النخب أدائه الأهلالي
بين الوفديين والشويعيين والتجمعين

الظهورات الأخيرة في البلاد الاشتراكية
حول
يصدر أول يونيو

شركة الحل المشد

رائدة صناعة الإطارات في الشرق الأوسط

من الشركات القلائل في العالم التي تنتج جميع أنواع الإطارات



● إطارات سيارات الركوب

● إطارات سيارات النقل

● إطارات الجرارات الزراعية

● إطارات سيارات نصف النقل

● إطارات الموتوسيكلات والدراجات



● المركز الرئيسي والمصانع :

ش ٢٨ سموحة - الاسكندرية

ت ٤٢٧٧ / ٤٢٠٤٢٧٢ / ٤٢١٤٦٧٨

● فرع القاهرة : ٨ شارع شامبليون -

ت ٧٥١٢٢٦ / ٧٥١٤٥٥

ت ٩٢٦١٢

برقيا : تركونير الاسكندرية



ملف الأدب التركي الحديث

المسؤولون والمبدعون ومجلات الهيئة



إقرأ صباح كل أربعاء



جريدة كل الوطنيين

بصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

رئيس التحرير

فيليب جلاب

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

لطفى واكد

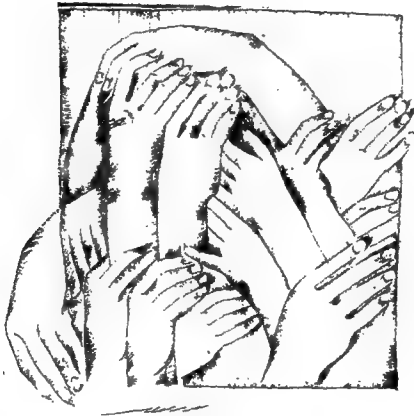
أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة السابعة، يوليو ١٩٩٠، العدد ٥٩، تصميم الغلاف للفنان
يوسف شاكر الرسوم الداخلية للفنان محمد المزروعى

د. الطاهر أحمد مكي / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عبد العظيم
أنيس / د. عبد المحسن مه بدر / د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز



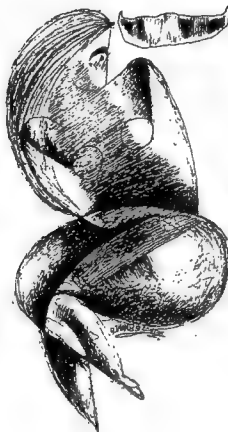
المراسلات: مجلة ادب ونقد / ٢٣ ش عبد الخالق ثروت القاهرة/ ت ٢٩٣٩١١٤
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٢ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ أوروبا وأمريكا ١٠٠
المقالات التي ترسل للمجلة لا تعود لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
أعمال الصنف والتنضيد: صفاء سعيد/ نعمة محمد علي (مجلد، اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمى سالم

مكتبة التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان / د. سيد البحراوى / كمال رمزى / محمد روميش

الافتتاحية:

- ٥ - «توستاليجا»... أنشودة طويلة للحرية فريدة النقاش
- ١١ - هوامش نقدية: الكاتب موظفا د. شكرى عياد
- ١٤ - وثيقة الوحدة الوطنية
- ١٦ - ناظم حكمت: اشعار تسهر على الاتسان جابر الماعرجى
- ٢٣ - «أتكلم عن السكوت عنه/ حوار مع عزيز نيسين
- ٢٨ - لم يعد التزوير كافيا (عزيز نيسين) ترجمة فاضل لقمان
- ٣٦ - السينما العربية وأحلام المدينة فى يوم مر أحمد يوسف
- ٤٨ - المستولون والمبدعون ومجلات الهيئة (تحقيق) أ.د
- ٥٩ - الرؤى الادبية والفكرية المخالفة للتراث على الالفى
- ٦٥ - هوفمان، حامد ندا وجيد وهبه
- ٦٨ - مجيد مرهون طليقا
- ٧١ - قصص
- ابراهيم المهربرى/ كمال القلش/ محمد عبد الواحد أبو قمر
جمال حمزة/ بهيجة حسين
- ٩١ - شعور
- على قنديل/ حجاج الباي/ وليد منير/ ابراهيم داود
محمد الحلو/ ابراهيم عبد الفتاح/ محمد السيد اسماعيل
- ١١٦ - تواصل القصة- تواصل الشعر
- ١٢١ - الحياة الثقافية
- (خليل عبد الكريم/ محمد روميش/ حلمى سالم
طلعت رضوان/ أحمد جودة/ عبد الغنى داود/ التحرير)
- ١٤٤ - محاضرات - العبد الأماطى فى المؤتمر الدولى / صلاح عيسى

«نوستالجيا» .. أنشودة طويلة للحرية

فريدة النقاش

ألح علينا أصدقاء كثيرون من أعضاء الحزب والقريين منه أن نقدم لهم وللجمهور الواسع سيرا مفصلة حياتية وفنية للأدباء والمفكرين والشعراء الثوريين في العالم كله، لأن تعتيما واسعا عليها قد تم في السنوات الأخيرة لحساب سير الأدباء والمفكرين المحايدين، أو هؤلاء الذين لم يعتنوا من قريب أو بعيد بقضية الثورة، حتى أنه حين جرت بعض الاحتفالات القومية الطابع برواد التنوير في مصر كان هناك تجاهل مقصود لهدور الفكر الثوري في قلب حركة التنوير كما عيّن عنه سلامه موسى وأساتذته من المفكرين الاشتراكيين والمناضلين الأوائل في سبيل الاشتراكية. وبدأنا العدد الماضي بتقديم السيرة الفنية «لفرح أنطون» الاشتراكي الرومانسي كما أطلق عليه الدكتور رفعت السعيد.

ونواصل المهمة في هذا العدد من موقع آخر تماما إذ نقدم ملفا صغيرا عن الأدب التركي ثوريا فنمزج بين حلقتين من حلقات التاريخ الفكري والسياسي معا لتركيا المعاصرة، حلقتان يصلهما الاختيار لأن الروائي والكاتب عزيز نسين أكبر أدباء تركيا الأحياء على الإطلاق هو إمتداد خلاق للاختيار النظري والسياسي لناظم حكمت الشاعر الفذ الحاصل على جائزة نوبل، وعلى مكانه لا ينافسها فيه أحد في قلوب محبي الشعر وأنصار الثورة الاشتراكية معا في جميع أرجاء العالم. وتتبدى أحوال الكتّابين العملاقين لافحسب في عظمه الطاقة الابداعية التي كرساها بانتدار لإختيارهما الثوري، وإنما كذلك في توقّفهما النقدي الأصيل من التجربة الاشتراكية الأم سواء أزاء مكان يحدث في ظل الستالينية التي نقدها ناظم حكمت نقدا رفاقيا في حينه، أو مايجرى الآن في ظل البريسترويكا التي يقول عزيز نيسين أنه يتحمس لها «ولكنني متلهش كيف أن

هؤلاء الناس الذين عاشوا وسط ظروف معلومة لسنوات عديدة يوافقون فوراً على كل شيء هذا يعنى أنه اذا عادت القيادة السابقة أو جاءت قيادة أخرى، وأعلنت أمراً ما فإن هؤلاء سيؤيدون ذلك من جديد..»

انه يحذر الآن من المناقطين الذين يقدمون الولاء لى نظام ولكل نظام من أجل مصالحهم الضيقة الخاصة، وهو موقف أصيل اتخذه كثير من الادباء والمفكرين الاشتراكيين الكبار حين عارضوا النزعات الاستبدادية لستالين ودفعوا ثمنها.

ولا يمكن عزيز تيسين بدوره ككاتب ملهم دموى، بل وأكثر هؤلاء راجا فى وطنه لكنه يكافح من أجل السلام، وينفق عائد كتبه على ملجأ للأيتام يعلمهم فيه من البداية للنهاية، وشعاره فى كل ممارساته وكتاباتة أن نحيا بحيث لاتخجل مما فعلنا، ويقدم سيرته شأن سيرة ناظم حكمت توارجا خلافا بين الشعار والممارسة، بين القول والفعل وكثيرا ما كان الفعل هو الأصل فى حياة هذين المناضلين الذين اختبرا عسف السجن والسجان وخرجا فى كل الحالات أقوى وأعظم «أن أجمل شيئا فى الحياة- يقول عزيز تيسين هو الحياة ذاتها، هو أنتى أفيق بقوى الابداع رغم السجن والاضطهاد والمصاعب..» ومن قبل قال ناظم حكمت ان أجمل الايام تلك التى لم تأت بعد وكان يكافح من أجل أن تأتى

وفى قصته المفعمة بسخرية لاذعة يحيلنا تيسين الى الواقع السياسى لا فى تركيا وحدها وإنما فى كل البلدان الأخرى التى تدور فى حلقة مفرغة من التضخم والفساد والتعبية والاستغلال المنظم للشعب.

يتسائل ملك التزوير ببراعة خالصة- وقد ساءت حالة نتيجة لمنافسة الحكومة «أليست السياسة هى فن قيادة البلاد وأهلها بحكمة ومهارة؟ ثم وهل السياسة أسهل من التزوير؟»

كما تنشر فى عددنا هذا نص البيان الذى أصدرته جبهة التحرير البحرينية إثر الافراج عن الموسيقار المناضل «مجيد مرهون» الذى أودعته سلطات الاحتلال البريطانى السجن قبل ثلاثة وعشرين عاما، وكانت «أدب ونقد» قد نشرت ملفا كاملا مشاركة فى الحملة الدولية للافراج عنه والتى أثمرت أخيرا، فخرج «مرهون» ليكون بيننا أخيرا حرا طليقا وسوف ندرس فى مجلس التحرير امكانية استضافته فى القاهرة مع أبناء الجيل الثانى من المؤلفين الموسيقيين والمغنيين الجدد فى البحرين وعلى رأسهم «سلمان زمان» وفرقة التى تجدد فى الموسيقى والغناء الشعبيين بطريقة ملموسة وقريبة الى الجمهور، وذلك حتى نخلق تواصلا حيا فيما بيننا فيتدفق تيار الثقافة الجديدة فى كل الأتهار والقنوات على صعيد وطننا العربى.

دخل مجيد مرهون السجن شابا يحب وطنه والحياة..

وقد خرج الآن «مجيد مرهون» شابا تماما مثلما خرج «نيلسون مانديلا» يفيض حياة واصرا را وقد لعن العالم كله سجانیه وأدانهم بينما تواصل نضال الشعب فى الجنوب الافريقى وصولا لذكرى جديدة حيث تتخلق الثقافة الثورية حاملة أنفاس المناضلين وأهاتهم.

إن دروب الحرية مليئة بالآلام والأحزان وقد إكتشف «مرهون» أنها أيضا مليئة بالإنعام وكتب وهو في السجن وعلى أوراق مهريّة، ودون آلات، وقد اختلس اللحظات بعيدا عن عيون العسس والبصاصين والسجانين مقطوعات الجميلة، وخرجت نوبتاجيا أوى «الحنين» الى العالم حاملة أشواقه وأشواق شعبه للحرية، هامسه بحنينه العارم للحياة والناس، هذا الحنين الذى تغذى عليه وعاش به من قبل ناظم حكمت لسبعة عشر عاما متصلة قضاها فى السجن، وكتب فيها بعض أجمل أشعاره، وحيث تبقى هذه الأشعار كما تبقى موسيقى مجيد مرهون ورسائل نيلسون مانديلا لشعبه نبعاً لئلاهم يتهل منه جميع المناضلين من أجل التحرر والعدالة على امتداد المعمورة.. فى فلسطين كما فى جنوب افريقيا فى البحرين كما فى نيكارجوا، وفى أفغانستان كما فى كوبا، وفيثنام كما فى السلفادور. وحيث يتشكل المشل الأعلى للحرية إشتراكيا بالرغم من كل عمليات التشويه والتدمير التى تتعرض لها الاشتراكية، وبالرغم من الهزائم المؤقتة التى تلحق بها، ورغم التغييرات العاصفة التى لا يكدأ عقل مفرد أن يلاحق حركتها سواء على صعيد العالم أو فى وطنه أو حتى ضمن الطبقة الواحدة التى ينتمى اليها.

وهى الحالة التى يشير اليها مشروع التقرير السياسى الأخير الذى تناقشة الأمانة العامة لحزب التجمع بل وتطرحة للنقاش بين صفوف اليسار والحركة الوطنية بمجملها... اذ يقول: «ولقد ازداد التمايز والتنوع فى صفوف العمال والفلاحين، وجذبت بعضهم أحلام الملكية الخاصة. وانسلخ بذلك من جذوره، وتراجعت الى حد كبير قيم النضال المشترك والعمل الجماعى والأواصر الطبقيّة لصالح الحلول والأعمال الفردية، وتميزت العمالة فى القطاع الانفتاحى المحلى والأجنبى- وإن ظلت عمالة محدودة العدد.. كما ظهر فلاح جديد فى الأراضى التى تستغل بأسلوب الزراعة كثيفة رأس المال.

ثم يأتى التقرير الى هذه الفقرة البالغة الأهمية: وتراجع الدور المتميز للمثقفين، كما تراجعت الثقافة لحساب الاعلام، وبالرغم من صعود قطاع من المثقفين الثوريين فى مواجهة قيم الانفتاح واغرامته، أولئك الذين خرجوا من أعماق الشعب وطلوا مخلصين لأصولهم الطبقيّة، ونجح الرواد منهم فى جذب أجيال جديدة من المثقفين لمواقفهم النضالية، الا أن الدور القيادى للمثقفين فى الثورة الوطنية قد تراجع فى ظل الانفتاح والتحق الكثير منهم بركب الانفتاح والنقط والحكام، وطفى الاعلام على الثقافة والتثقيف وتدهورت الحالة الفكرية للمجتمع، وتغلبت النظرة السلفية على النظر فى الحاضر ناهيك عن المستقبل، وأصابت هذه النظرة المرأة فى الصميم، فتراجعت قضية تحرير المرأة...»

ولا يحتاج المراقب الى تأمل طويل ليرى ارتباط مظاهر افكار الثقافة ارتباطا وثيقا بالنمو السرطانى للجماعات السلفية التى تحارب واحدة من معاركها الكبرى فى ميدان إعادة المرأة الى

البيت وفرض الحجاب عليها لتدخل قضية تحريرها من جديد فى دورة أخرى. وتحارب معركتها الأخرى فى ميدانى التعليم والثقافة او تفقرهما وتحد من انطلاقهما.

ويواصل الباحث الأستاذ خليل عبد الكريم فى هذا العدد قراءته لكتاب المستشار محمد سعيد العشماوى عن الخلافة الاسلامية فى اتجاه المسعى ذاته الى الحرية بالدعوة لوضع أسس عقلانية جديدة للنظر فى التراث والعمل على تجديد روح الاسلام، وترقية شأن المسلمين، وهو يرى أن كل نظره للتراث هى طبقه، ويتفق مع جورج لوكاش فى قوله : انه يستحيل التعرف على الحقيقة الا من وجهة نظر طبقية ، ويساعد خليل عبد الكريم هذا المنحى النقدي للنظر فى تراث الخلافة وممارساتها والذي عاجلها به د. العشماوى وقد أزاح الغلالة الرومانسية الوردية عن التاريخ الاسلامى، وكشف عن العمق الاجتماعى الاقتصادى الصراعى على امتداد.

وفى ذات الأرض يعرث «على الألفى» بقراءته الحافظة والعميقة لبعض الروى الابداعية التى إختلفت مع السائد فى زمانها وخرجت على نواميسه. وكيف انها انطوت جميعا على ذلك القلق المبدع الذى يتضمنه دائما وأبدا سؤال الحرية.. وهو يدعو المفكرين فى الزمن الأتى للنهوض بدورهم.. لقيادة الأمة فى اتجاه الحرية الحقة.

«أن تأثيرات البنية العليا تتم من خلال الرواد أو الطفرات من البشر، وهم العناصر المصابة بالحمية والقلق، ولا تنسجم تماما مع البناء التحتى، ولا مع البنية العليا الفكرية للمجتمع.. ان هؤلاء هم الواعدون والمبشرون بالتغيير ، ان هؤلاء هم المسؤولون عن الشورات الانسانية، والتحوللات، والأخذ بيد الجماعة الانسانية الى الأمام.. وفى اتجاه الحرية.»

إنها الحرية التى كان العدوان عليها دائما كما تعلمنا التاريخ إيدانا يموت وتكلس المجتمع وفقر ثقافته وغريبه روحه. بل وهزيمته أمام الأعداء الخارجين. إن أبا حامد الغزالى ومجتمعه الميت الذى حاور الجمال والحرية قد «رفض الصور والزخارف والنقوش، ووقف ضد تطور الفنون» كما يوضح ذلك على الألفى، وكان أن دب الوهن فى هذا المجتمع، وتصدرة صناعات الهزيمة من كل لون وأصبح الوطن فريسة سهلة لاحتلال الأجنبي وعبرته.

وحيث يكتفى مثل هؤلاء المثقفين- الموتى بالفرجة بل وربما يعبرون عن راحة مايسبب الهزيمة- التى تصبح طبعا لمنطقهم- الهزل عقوبة آلهية للخروج عن مايرون أنه شرع الله، وهو مايعر عنه أحد المفكرين السلفيين الشائعين الداعين للعودة الى الماضى اذ قال أنه صلى لله لدى هزيمة مصر سنة ١٩٦٧ لان الاخلاذ- فى رأيه- اتلحز

أما «ابو حامد الغزالى» الذى يقوم دعاء الزحف الى الماضى باحياها تراثه الآن فانه هو نفسه كان قد عاش اثنتى عشرة عاما كاملة بعد سقوط القدس فى يد الصليبيين دون ان يكتب كلمة واحدة عن المدينة العربية السليبية أو يدعو المسلمين لتحريرها. وعلى العكس من عملية احياها كل ما هو سلبى فى تراثنا كما تفعل الجماعات الرجعية تشهد

الفنون والآداب الجديدة ازدهارا موضوعة سقوط الأب بكل ما يحمله هذا السقوط من دلالات ومن إرهابات تحرر وأسئلة جريئة وجديدة.

ويكشف أحمد يوسف بعمق، وبقدرة على التحليل الانتقادي كيف تتحول رحلة صبي فى الحياة فقد أباه ليصبح اقترابه من النضج موازيا للرحلة المتعثرة للوطن نحو تحقيق الفكرة القومية فى فيلم المخرج السورى محمد ملص «أحلام مدينة» وهو يقارن فى دراسته بينه وبين فيلم «يوم مر.. يوم حلو» للمخرج المصرى خيرى بشارة.

يفسر محمد ملص الضرورة فى شكل ظروف إجتماعية وسياسية قاهرة تصنع البشر وتسيرهم، لكنه يعالج هذه الضرورة جدليا. فيكون بوسعهم أن يلمح إشارات هنا وهناك لتدخل البشر فى صنعها، هؤلاء الذين يستطيعون رغم كل شئ وحتى فى لامبالاتهم وصمتهم أن يصنعوا التاريخ وهو ما يقوله عنه «ابراهيم داود»

«وقدت ذراع الصمت

قادرة على قلب النظام»

هذا بينما تلوح الضرورة الاجتماعية عند خيرى بشارة كأنها قدرة طبيعية أقرب للحميات البيولوجية إذ يسير التاريخ بدون البشر الذين يتفرون عليه ساكنين مدفوعين بما يشابه الفرائز البدائية «يصرخون ويتشاجرون ويتقاتلون دون أن يعيشوا على الشاشة لحظة واحدة من التأمل أو الصراع الداخلى..» كما يكتب أحمد يوسف ان الناقد يوضح لنا تلك التخوم الدقيقة بين الفن الواقعى الذى ينطوى على حرية داخلية تتمثل فى الحركة الدائنية، وبين فن الوقائع الذى يرى على السطح ذلك التكرار الرتيب حيث لاتتجدد العلاقات وانما تعيد انتاج نفسها ميكانيكيا فلا يفتح أى أفق للتغيير..

ويدعونا الدكتور شكرى عياد لدراسة منهجية للوظيفة الاجتماعية للكاتب الذى تحد الوظيفة من قدراته الابداعية وتعطلها.. أى تقيد حريته، ولعل هذا الموضوع سيكون أحد همومنا الرئيسية لدى طرح ورقة العمل بانشاء رابطة الكتاب الديمقراطيين..

أما ابراهيم داود بطاقته الشعرية المرهفة فيبنى من التفاصيل العابرة فى الحياة اليومية -كما فعل دائما- معادلا إيقاعيا جديدا للخييات القومية والاجتماعية بدءا من هذا الوجود الثقيل للغربة، والانتظار الطويل الذى يظل يحمل فى كل لحظة شعرة جنبها الى جنب الحس المأساوى العالى يجرح الوطن الدبيب البطئ لوعى مضاد الى اللحظة الشعرية الأخرى التى تنبثق فى المستقبل حلما وفرحا وتزهج شذرات من إيقاعاتها المرحية فى اللفتات الحاطفة التى سرعان ماتتسرب فى رمال الفقد..

نقول لأنفسنا لعل هذه الكأس قد تكون هى الكأس الأخيرة لمراة الخييات جميعا.. ولكننا

نجدها فى كل مرة مترعة ومع كل قراءة جديدة تفيض العذوبة بلسع المראה:
هلقتنا مشاغلنا على وتر تقطع فى «بلادى»
أقمنا فى قضاء اللقو...
عدنا الى اللعب القديمة
أو قرأنا من تصار الذكريات طولها
رحنا نكسر بالمحاول تلج آخر خيبة
ونرش ماء الورد فوق الفاتحين لتوهم
ونحط صهارا على أسماننا!!

أن اختيار الشاعر لضمير الجمع فى هذا المقطع هو اعلائه الصريح أن ما من أحد برئ لاهؤلاء.
الذين قطعوا وتر النشيد القومى ليحمل إيقاع الهزيمة، ولا الذين غرقوا فى الثثرة النظرية، ولا
التراثيون أصحاب العودة للماضى الجميل واللعب القديمة...
ما من أحد برئ..

ومع ذلك فإن النقص هو فى كل مرة بداية لتملك من نوع جديد، بداية لمعرفة ملوؤها الأثم تفتح
نافذة على الحرية.

أما تراث القهر الطويل القديم فى قصة محمد عبد الواحد أبو قمر «هذه المرة» حيث كان البطل
حارسا للبحر فى البداية دون أن يعرف العوم فإن تفاعلاته تنتج فى آخر القصة لحظة احتجاج
لايهم كثيرا إن كانت حقيقية أو متخيلة «وأصبى يفصل الآن بينى وبينهم، يعتمد، كانوا
يتضا ملون وكنت أسمع من يقول بداخلى «لا»، وكانت قبضتى قد تكورت تماما وقلت
«سأختار أنا هذه المرة»

انه أيضا اختيار أولى حرية داخلية ما أن تبدأ بأول النشيد الا ويفيض بها آخره فتتعدد
الايقاعات والأنغام والآلات حيث ينفج المجهول على معلوم تتسع رقعته.. وتكون حرية نتمنى
أن تصل للقلوب قبل العقول لنحتفى جميعا من الحبيبات الكبرى بالفكر والأدب الثوريين
المتجددين أبدا.

الكاتب موظفاً

د. شكرى عياد

وضع الكاتب فى المجتمع يجب أن يكون هماً من هموم النقد. فما دامت أشكال الأدب وموضوعاته فى تغير مستمر فيجب أن يفهم الناقد دلالة هذا التغير. ومادامت الحياة وحدة متكاملة فأقرب الفروض أن التغير فى جانب منها يستجيب لتغيرات موازية فى الجوانب الأخرى. وأهم هذه التغيرات هو الحياة الاجتماعية. وبما أن الحياة الاجتماعية تقوم على تقسيم العمل، والكتابة- من الوجهة الاجتماعية- عمل كمائر الأعمال، فمعرفة العلاقة بين هذا العمل وسائر الأعمال- أى الوظيفة الاجتماعية للكاتب- ضرورية لفهم ما ينتجه الكاتب، وملاحظة التغيرات الاجتماعية- ولاسيما تلك التى تتعلق بوظيفة الكاتب- مفتاح مهم لفهم التغيرات فى أشكال الأدب وموضوعاته.

غير أن ثمة خصوصية فى وظيفة الكتابة- راجعة الى طبيعة الأدب نفسه- تجعل علاقة الكاتب بمجتمعه مختلفة عن علاقة أى منهج آخر، بحيث يستحيل فى النهاية أن يكون الكاتب «موظفاً» وإن كانت له وظيفة اجتماعية. وينبغى أن نشير هنا، بين قوسين، الى أننا نستعمل «الكتابة» بحيث تشمل الشعر أيضاً، أى أننا نقصد بها كل إنتاج أدبى. وإذا كانت كلمة «الكتابة» قد غلبت على كل إنتاج أدبى فى العصور الحديثة، كما غلبت كلمة «الشعر» على هذا النوع من الإنتاج ولو لم يكن منظوماً فى العصور القديمة، فإن هذا أيضاً ضرب من التغير الذى أشرنا اليه فى الأشكال والموضوعات، والذى ينبغى إرجاعه الى أسباب اجتماعية، وإن كانت طبيعة الأدب واحدة فى جميع العصور، وهى التى تجعل العلاقة بين منتج الأدب ومتلقيه- أى المجتمع بصفة عامة- علاقة متوترة وأن اختلفت درجة هذا التوتر بحسب اختلاف شخصيات

الشعراء - أو الكتاب - وظروف حياتهم.

كان للشاعر الجاهلي وظيفة مهمة في مجتمع القبيلة، ولكنه لم يكن «موظفا» عند شيخ القبيلة ولا عند مجلس القبيلة. كان - كما يقال دائما في كتب تاريخ الأدب - لسان القبيلة المحامي عن أصحابها، والمسلط على أعدائها ولكنه - حتى في ذلك العصر الذي توثقت فيه صلة الشاعر بالنظام الاجتماعي - لم يكن دائما على وفاق مع قبيلة. لندع جانبا ذلك الفريق من الشعراء الذين تمردوا على قبائلهم، أو أعلنوها حربا صريحة على النظام الاجتماعي - إلى درجة كراهية البشر أحيانا - وهم الشعراء الصعاليك كما علمت، ويقال نظر إلى الشعراء الكبار المقدمين شعراء المعلقات السبع. استبعد معلقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حمزة - ولا يكاد يعرف لهما غير هاتين المعلقتين، وقد قيلتا في خصومة قبلية ومتشعبة، فهما ضرب من الحرب الكلامية أو حرب الدعاية التي لا بد للشاعر فيها من أن يتبنى موقف جماعته دون تردد، ولن نجد بعد ذلك إلا معلقه واحدة، وشاعرا واحدا تمثل قيم قبيلته باخلاص تام، وهو لبيد بن ربيعة العامري، والأربعة الباقون وقفوا من قبائلهم - وأحيانا من قبائل عدنان وقحطان جميعا - موقف الناقد أو موقف المخاصم: زهير بن أبي سلمى، الوقور الخريص «المتجنس» الذي يعيش في كنف أخواله، يدعو إلى السلم في أثناء الحرب الضروس بين عيس وذبيان. طريقة بن العبد البكري يترك قبيلته مغاضبا وينزل أحيانا بمقائيل معادية، لأنه يحلم بوحدة العرب. امرؤ القيس الكندي، يحلم بوحدة العرب أيضا، ولكن على قاعدة أرستقراطية من ملك كندة، ولذلك يمضي سنوات نضجه الأخيرة متنقلا بين القبائل، يمدح بعضهم أحيانا ويهجو بعضهم أحيانا، ويتفنى دائما بحلمه الكبير. وأخيرا عنتر بن زبيبة أولا، وابن شداد بعد لأي في قصته المشهورة.

وعندما تغير شكل المجتمع العربي وصارت قيادة الحركية الفكرية إلى الكتاب، ظهر الكاتب الموظف - عبد الحميد بن يحيى وابن المقفع وسهل ابن هارون - على رأس سلسلة طويلة من كتاب الدواوين. لكن الأدب يابى إلا أن يتحدر على قيود الوظيفة. كان أمام الناس في فن الأدب طريقان: طريق الكتابه الديوانية ويمكن أن تصل به إلى الوزارة مثل محمد بن عبد الملك الزيات والحسن بن وهب ثم ابن العبد والقاضي القاضل وكثيرين أقل شهرة، وطريق الكتابه فقط ولن يؤدي به إلى شيء ولن يجد بدا من أن يستظل برعاية راع أو رعاة ممن يميلون إلى الأدب وأهله، كما استظل الجاحظ بمحمد بن عبد الملك الزيات وأحمد بن أبي داود وكما استظل الوهراني بالقاضي القاضل، أو يعمل نساخا كما عمل أبو حيان التوحيدي.

وقصة حياة الجاحظ بالغة الدلالة على صعوبة هذا الخيار. فقد روى أنه غادر البصرة التي نشأ وتعلم بها إلى حاضرة الخلافة بغداد، وأنه عمل في ديوان الانشاء مدة قليلة رغم البعض أنها لم تتجاوز بضعة أيام. ولكنه لم يطق حياة الوظيفة (كما فر عبد الله النديم والعقاد بعده من مكتب التلغراف) وآثر أن ينقطع للأدب.

ولكن الذي يقرأ رسائل الجاحظ - مثل رسالته عن فضائل جند الخلافة ورسالته عن العثمانية - يجزم بأنه اشتغل بالكتابه السياسية فترة من حياته على الأقل. وأروع ما كتبه - في ابن عبد الملك الزيات أو أحمد بن أبي داود - يعاتبه فيها عتاباً تنقطع له نياط القلوب، فقد وقف نفسه على

خدمته، حتى أنكروا ذاته، وحرّموا نفسه من الأهل والولد، ثم لم يلق من ذلك الراعى إلا الاهمال الشنيع.

إخال أن الملاحظ بعد أن كتب هذه الرسالة ندم على ما فرط في حق الأدب الصحيح، وانقطع في داره ليؤلف كتبه الكبرى: البخلاء والحيراء والبيان والتبيين، غير معتمد في كسب قوته الأعلى ما يدفعه إليه الوراقون الذين يرتزقون- بدورهم- من استنساخ كتبه.

فالأدب والوظيفة عدوان. لا لأن الأديب إنسان بوهيمى بطبيعته فهذه فكرة ساذجة وخاطئة في معظم الأحيان (قلما تتفق البوهيمية مع الانتاج)، ولكن لأن الوظيفة الاجتماعية للأديب لا تتفق مع الوظيفة الاجتماعية للموظف. الموظف ترس في آلة، يفكر في حدود النظم الادارية، يتلقى الأوامر ويصدر الأوامر، وسواء كان كبيراً أم صغيراً فهو يتقبل الأوامر القائمة ويعمل على استمرارها، وإذا بدل شيئاً أو عدلة في الحدود التي تجعل الأوامر القائمة أكثر انتظاماً، أو أقرب نفعاً، أو أكثر اتفاقاً مع العدالة وهو على كل حال مقيد «بصلاحياته»، لا يجوز له أن يتعداها فيتدخل في «صلاحيات» موظف آخر، لأنه إن فعل اختل نظام الادارة، وانعدمت المسئولية. ووظيفة الكاتب الاجتماعية لا يسلم بما هو قائم، أن ينظر إلى العادات والنظم والأعراف بعينى إنسان غريب، كأنه هبط لغو من كوكب آخر، وصلاحياته، ليست لها حدود، لأنه مشغول بالناس: أحلامهم وواقعهم، آمالهم ومتاعبهم، همومهم اليومية وحيرتهم العميقة. وهو لا يقدم حلولاً لهذه الأشياء لأن وظيفته الحقيقة هي «فهمها» باتم معانى الفهم، فهمها بعقله وجدانه معاً، فهمها في كل علاقاتها المتشابهة. والذي يفهم شيئاً من الأشياء بهذه الطريقة، يستحيل عليه أن يجد له حلاً!

لغوفيق الحكيم كتاب صغير جميل عنوانه «من ذكريات الفن والقضاء». أذكر من فصوله فصلاً عن موسم مثلث أمام المحكمة، ووكيل النيابة الفنان يبذل جهد المستميت ليتشغل نفسه من تأملاته حول هذه المرأة ليواجهها بالتهمة.

الكاتب لا يمكنه أن يكون موظفاً، ولكن كيف يعيش؟

هذا هو الهم اليومي للكاتب المعاصر، الذي يعيش هموم الناس!

الدين لله والوطن للجميع

الى كل مواطن ومواطنة في مصر:

المصريون الموقعون على هذا الجهان من كتاب وفنانين ومفكرين ومثقفين وأساتذة جامعات وقيادات في المجتمع، وقد روعيتهم أحداث القنعة الطائفية الأخيرة، وأثارت خشيتهم لأول مرة التاريخ المصري الحديث على تراث مصري عريق وأصيل، صاحبه نضال أجيال معاقبة، يؤكدون أن هذه الأحداث ليست سوى إفراز لمناخ فكري واجتماعي وإعلامي انتشرت فيه عارسات جماعات سياسية معطوفة، تتخذ من الدين شعارا لأهدافها في تزيق الوطن، وتقليل ما تحقق له من إنجاز حضاري ووطني وفكري، وتراجع فيه احترام نصوص الدستور بكل ما يفله من حرية فكر واعتقاد، وبكل ما تحفل به نصوصه من تجريم للتفرقة على أساس الدين أو الفكر أو المعتقد.

إن مراجعة القنعة الطائفية لن تكون أبدا برء النحل المؤقت والمباشر والسريع الذي يشتمل مع اشتغالها، ويخمد الى أمد يقصر أو يطول، وألما يتطلب الأمر خطة قومية تسهم فيها كل القوى الوطنية بهدف استعادة الذات المصرية العظيمة للوحدة الوطنية في كل مجالات الحياة فكريا وسياسيا وتعليميا وإعلاميا.

فليكن الدين لله، والوطن للجميع.. ولتبقى مصر دائما شعبا واحدا متحدا.

اللجنة المصرية للوحدة الوطنية

تقدم «أدب ونقد» فى الصفحات القادمة، ملفا خاصا عن الأدب التركى الحديث، من خلال علمين بارزين من أعلام هذا الأدب، هما الشاعر ناظم حكمت والروائى عزيز نيسين، اللذين تجميعهما (على اختلاف الشكل الأدبى والجيل) الملامح المشتركة العديدة. فقد كان كل من الشاعر والروائى منتميا؛ بروحه وفكره وممارسته، إلى الفكر التقدمى، الاشتراكى العلمى، الذى يسعى إلى عالم أكثر عدالة وكرامة وحرية، وقد وقف كلاهما منه من أجل هزيمة القبح والاضطهاد والتهم عن الشعوب وعن المضطهدين والمقهورين من أبناء شعبهما والبشر كافة.

نقدم هذا الملف، تحية للكاتبين العظميين، ولكى تتعرف الأجيال الجديدة من القراء الأعزاء على نموذجين باهرين من نماذج الأدب الانسانى والتقدمى الرفيع.

فى يوليو ١٩٥٠ (أى مثل هذا الشهر منذ أربعين عاما) أفرجت السلطات التركية عن الشاعر العظيم ناظم حكمت، بعد ثلاثة عشر عاما من السجن، على إثر حملة عالمية مدوية، ومنذ سبعة وعشرين عاما (١٩٦٣) رحل ناظم حكمت. أما عزيز نيسين، الذى تعدى الخامسة والسبعين، فمازال ينتج ويهدج. وننشر له، هنا، قصة مترجمة. ويقوم نيسين من دخل كتبه ورواياته مؤسسه اجتماعية لرعاية وتربية الأطفال والنشء. وستعرف من الحوار مع نيسين أن العلمين البارزين متواصلان.

— روح واحدة وقضية واحدة حيثما يعلن نيسين أن أحرار العالم أجمع مطالبون بالتضامن مع مثقفى تركيا الديمقراطيين، من أجل أن يلحق قرار إسقاط الجنسية التركية عن شاعر تركيا الأشهر ناظم حكمت الذى اقترفته السلطات التركية بحق الشاعر، بعد الإفراج عنه، ورحيله إلى الاتحاد السوفيتى..

«أدب ونقد»

أشعار تنسهر على الإنسان

جابر المهاجرى

كتب ناظم حكمت ذات مرة مقدمة لأحد دواوينه- ونادراً ما كان يفعل ذلك يقول فيها « أنا شاعر تركى عادى» هكذا كان يرى نفسه، ولم يكن ذلك تواضعاً، ولكنه « ناظم حكمت». كان جده لأمه « ناظم باشا » شاعراً كما كانت أمه قارئة ممتازة للشعر الفرنسى. سافر إلى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٢١، حيث درس فى « جامعة شعوب الشرق » وهناك قرأ « ماياكوفسكى » وغيره من الشعراء الروس. واهندى بعد محاولات متعددة إلى دربه الفريد فتدفقت أشعاره كالجدول الصافى الذى يروى ماء الزهور الجميلة العنيدة النابتة فى تجماعيد الصخور التى تجمش فوق شاطئيه. لقد نذر نفسه لقضية المتهورين لاقى تركيا فقط ولكن فى العالم أجمع، وكان يبشر بالإنسان الجديد فى عالم تسوده الحرية وترغرف فى سمائه حمامات السلام البيضاء وكانت أشعاره معجزة فى بساطتها.. بآثرة كسيف الحقيقة.. جياشه كندى الفجر الجديد.

وفى عام ١٩٢٩ عاد إلى تركيا حيث نشر ديوانه « ٨٣٥ سطرأ » متضمناً قصائده التى كتبها أثناء وجوده فى الاتحاد السوفيتى. وقد أثار الديوان ضجة واسعة فى شكله ومضمونه، كان يدافع عن قضية الثورة بأسلوب جديد فى تركيب ووزن القصيدة. ثم تناولت أعماله « ملجمة جيوكندا، رسائل إلى تارنتابايو، الشيخ بدر الدين، الثلج يسقط، فى الظلام،

ويحلول عام ٣٨ كان صبر السلطات التركية الحاكمة قد فرغ فألقت القبض عليه، وجرت محاكمته سراً ودون محام، وصدر الحكم على « ناظم حكمت » لمدة ٣٥ عاماً. ولما كان الدستور التركى قد نصّ على أن أقصى عقوبة يحكم بها هى ٣٠ عاماً. فقد اضطرت المحكمة الموقرة احتراماً للدستور وتبجيلاً للقانون إلى تخفيض الحكم إلى ثمانية وعشرين عاماً وأربعة أشهر!!

لطالما حذرهُ أصدقاؤه وذكره «بكريم» الذى احترق من فرط عشقه كما تحكى الاسطورة التركية. وكان رده قصيدته الخالدة «ثقیل هو الهواء كالرصاص» والتي تتضمن تلك الأبيات الرائعة الشهيرة:

إن لم أحترق أنا..

ومحترق أنت..

ونحترق جميعاً..

كيف يخرج من الظلمات نور؟

الحيام: شاعر بلشفي

لقد تألف «ناظم حكمت» مع أدواته التي استخدمها باقتدار ملهم. كانت «أيدولوجيته» تنساب في عروق كلماته مثلما تنساب في دمايته. وكان هو وشعره قرباناً على مذبح الإنسان والثورة. فهو الذى يقول «ومنذ الساعة التي أصبحت فيها شيوعياً فإن ما انتظرت من الفنون الجميلة، وما طالبتها به هو.. خدمة الشعب، ودفع هذا الشعب نحو أيام أكثر جمالاً» وسنجد في أشعاره في أوائل العشرينات تمجيداً للمجتمع الجديد الذى ولد في أكتوبر ١٩١٧، ففي قصيدته بمناسبة الذكرى الخامسة لقيام الثورة يقول:

لم تمر السنوات الخمس دون مصاعب
وما أكثر ما تحدثت أفواه الأعداء القلرة..
في وجوهنا..

عن المجموع
الذى كان يهقر بطوننا مثل الخازوق.
وعن معاركنا الدامية
وعن الأمور الجديدة التي أخطأنا معها في الحساب
ولكن كل ألم وعذاب
وكل خطأ في الحساب
حولنا «أديسونات» في التقنية!

وفى قصيدة «الكوسومول»:

غرشنا الراية الحمراء فى محور الكرة..
على أبرز نقطة من المحور الذى يخترق القطب!!
جيش الهوليتاريا..
مجهزاً بالمطارق الطويلة الثقيلة
ملوحاً بالمتاجل ذات الشفرات اللامعة فى الشمس مثل البروق..

وفى مقدمة لقصيدة «الكرملين» للشاعر «لخودى»:

نحن الآن بحاجة إلى شاعر
يستطيع أن يرسم لعبوننا ألوان طهقتنا
وقد فاحت منها روائح الدم وعرق الجهاد!!
أنت يامن كتبت «الكرملين»
أنت أيها «الحمام» الشيوعى
أنت أول شاعر بلشفى
.. باللغة الفارسية..»

وعندما قامت الرجعية التركية بالتعاون مع الامبرياليين الإنجليز بقتل قادة الحزب الشيوعى
التركى الذين جاؤا ليساهموا فى حرب التحرير الشعبية. وقد تم اغتيالهم فى السفينة التى
ابحرت بهم من «طرايزون» على البحر الأسود. كتب قصيدته «إلى شهدائنا الخمسة عشر» ثم
قصيدته «الثامن والعشرون من كانون الثانى» والذى يقول فيها:

يبحر زروق لبحارى من طرايزون..
السا.. حل.. مز.. د.. حم
يرجمون الزروق..
ها قد بدأ المشهد الأخير
الهوجوازية امتطت كتفى كمال
وكمال فوق كتفى القائد..
والقائد تسلل إلى جيب الشيخ المراهى..
هاو.. عاو.. عاو.. تباو..
لاكنس يارلوق..
كلما عملت الهوجوازية على خداعتنا..

دأيت على النباح!! أفتش عن روما

ثم تتوالى قصائده: البيت ذو الأعمدة البيضاء في موسكو، وفاة معلمنا، الثقافة، أغنية شاربى الشمس، مفهوم الفن، باتجاه النفط، ساكو وفانزتى.
وفى عام ١٩٣٥ نشر قصيدته الملحمية «رسائل إلى تارنتابابو» فى ثلاثة عشر رسالة كتبها الفنى الزنجى الذى قدم إلى إيطاليا لدراسة الرسم إلى زوجة تارنتابابو، «والذى قبض عليه الفاشيست وحكم عليه بالإعدام. ومن أشهر قصائد هذه الملحمة قصيدة «أفتش عن روما فى روما»، وهى أبيات باثرة وواعية وبسيطة مزقت الأقنعة السوداء التى يتخفى وراءها النظام الفاشى فى إيطاليا، والذى يشبهه بفأس سوداء ذات حدين تقطع كل يوم رأس إنسان، وهى تستند إلى المؤسسات الاحتكارية القابضة فى الأبنية المشيدة بالاسمنت المسلح.
ولكنه يبشر بالفجر الجديد رامزاً إلى «سبارتاكوس» الذى رآه يتجول فى ضواحي روما.
وقد قدمت هذه القصيدة كوثيقة إدانة ضد الشاعر أثناء محاكمته عام ١٩٣٦. كما كانت ملحمة «الشيخ بدر الدين» هى آخر أعماله التى نشرت فى تركيا قبل اعتقاله.

الحبس الانفرادى

كانت سنوات سجنه من أخصب سنوات إنتاجه، لقد تألف مع عالمه الجديد بكل قوانينه الجائرة، ولم يستسلم إلى سادية الزنزانة ذات الجدران الرمادية، والى- كما يقول- لن تجرؤ نافذتها ذات القضبان الحديدية الصلدة على منعه من رؤية أبعد نجم فى السماء!!
ذلك لأن القضية «ليست قضية سجنك، بل هى قضية عدم استسلامك»
وفى أيام سجنه الأولى كتب إلى زوجته: إنه لايعرف شيئاً عن هؤلاء الذين يشاركونه السجن.. فهو وحده بعيد عنهم، وهم جميعهم بعيدون عنه، وهو ممنوع من الكلام مع أحد. لذلك فهو يتكلم إلى نفسه ويجد أن ثروته تافهة فيتحول إلى الفناء بصوته الحش الحالى من الطرب حتى يتمزق قلبه!!
ولم يمض وقت طويل حتى جعل من السجن مركز حركة وإبداع وعمل نشط. كان نفاذه الساحر الحزين كما يقول «سارتر» وصموده وجه للحياة قد حول السجنائين والسجنا إلى أصدقاء له.
لقد علمهم الفناء الجماعى وجعلهم يكتشفون أنفسهم من خلال غنائهم، فعرف البعض أن فى مقدورهم أن يرسوا وأن يشككوا التماثيل، لقد علمهم الرسم والنحت كما علمهم، الفناء كما كتب عشرات القصائد والرسائل، ومن أعماق سجن «بروصة» خرجت إلى العالم أشعار «ناظم حكمت» دافئة حارة فى كبرياء المناضل واعتزاز الثورى، وقيقة جياشة وصافية كنسمات الفجر، مقاتلة كجيش لا يعرف الهزيمة. لقد كان يكتب القصيدة وسرعان ما تطير إلى كل أنحاء تركيا وتتخطى حدودها، حتى خصص له «أرجون» مكاناً بارزاً فى مجلة «ليتراتير فرانسيز».

وكان الموت يشاركه الزنزانه.. كان شبيهه لابقارقه، ولكنه يكتب:

إذا بقيت سالماً سأكتب على الجدران
وفوق الأرضة.. وفي المياه بن..
أشعاري..

وسأعزف على الكمان لن يهتقوني في المعركة الأخيرة!!

وفي مجموعة رسائل وقصائد التي كتبها بعد مرور أكثر من خمس سنوات على سجنه، يكتب
إليها:

مازلنا أحياء
لم يقدر لنا بعد أن نموت..
إذن فواجبتنا أن نعلم الناس النضال
من أجلهم ومن أجل الآخرين..
وحب كل يوم أكثر!!

وأي تعجيد للحياة وللإنسان عندما يكتب تلك الإبيات التي تقرأها فيجيش وجدانك حباً
وأملًا ورغبة في الحياة، والتي سوف تغنيها الإنسانية طالما كان هناك نجم يضيء وقلب يخفق:

إن أجمل البحار هو الذي لم نعبه بعد..
وأجمل الأطفال، أولئك الذين لم يكبروا بعد..
وأجمل الأيام.. لم يأت بعد!!
وأجمل الكلمات تلك التي لم أقلها لك بعد!!

وبعد عشرة سنوات من السجن مرض قلبه، فكتب قصيدته «ذهبة صدرية»:

إذا كان نصف قلبي هنا أيها الطبيب
فلأن نصفه الآخر.. هناك
مع الجيش الذي يتقدم نحو النهر الأصفر..
وعند الفجر.. أيها الطبيب
يعدم قلبي رمياً بالرصاص في اليونان
وفي آخر الليل.. عندما تهتد آخر الحطرات
يذهب قلبي أيها الطبيب..

إلى بيت قديم فى استنبول..
لقد مضت عشر سنوات..
وأنا لأملك ما أقدمه لشعبى غير تفاحة حمراء..
هى قلبى..
من أجل ذلك، وليس بسبب السجن..
ولاتصلب الشرايين.. تتنابنى الذهبة الصدرية..

لقد احتوى «ناظم حكمت» قلب العالم فى قلبه المريض، فخرجت أشعاره من زنائنه تقاتل فى أسبانيا مع أحرارها ضد الفاشيست، وكان حزنه فاجعاً لموت «لوركا». وتذهب أشعاره إلى اليونان حيث المعتقل الريب الذى يحقن فيه المناضلون بجراثيم الأمراض الخبيثة بجزيرة «ماركرويتزرس» والذى كان الشاعر اليونانى المناضل «متلاوس» معتقلاً فيه. وفى عام ٥٦ عندما هاجم الاستعمارىون «بور سعيد» ألهمه دفاع شعبها عن مدينتهم العزيزة الباسلة قصيدة من أجمل قصائده عن «منصور» «ماسح الأحذية الذى لم يتعد العاشرة. وقد اخترت ترجمة الشاعر «محمد

البخارى» لتلك القصيدة:
كان منصور نحيلاً أسمر..
كنواة البلح..
ساحر الصوت يفتى دائماً دون انقطاع..
كصلاة فى فمه.. ياليل ياعين..
أشعلوا الثوران تدمر بور سعيد
مات منصوراً
رأيت اليوم وجهه فى صحيفة..
وسبط الموتى..
صغيراً مستدق الصفر..
كنواة البلح!!

أشعاره تسهر عليكم

لم يعد ضمير الأحرار قادراً على الاستمرار فى جريمة الصمت. وكان أن ارتفعت صيحات الثنائين والكتاب والعلماء والساسة فى كل العالم تطالب بالافراج عن «ناظم حكمت» الذى مضى عليه فى سجنه ثلاثة عشر عاماً، وتكونت «لجنة تحرير ناظم حكمت» وضمت: اتحاد كتاب فرنسا، وجمعية الحقوقين الديمقراطيين، واتحاد الشباب التركى التقدمى، والعديد من الشخصيات البارزة ذات الثقل العالمى.

وكان أن جمعت عشرات الألوف من التوقيعات، وأرسلت آلاف البرقيات، وعقدت مئات الاجتماعات، والندوات. ولم يصمد الجلادون طويلاً أمام غضبة الرأي العام العالمى، فصدر قرار الإفراج عنه فى يوليو ١٩٥٠، وفى هذا اليوم لم تقفز أشعارة فوق الأسوار العالية الشائكة بل خرجت من باب «سجن بروسه» ولم تكن وحدها هذه المرة.

ولم ينعم بالاستقرار فى البيت الخشبي القديم فى «ستنبول» إذ سرعان مابدأ التآمر والتدبير لاعتقاله من جديد. فاختار الاتحاد السوفيتى وطناً ثانياً. وفى مارس عام ١٩٦٣ رحل «ناظم حكمت» وبكته الشعوب واختصته بذلك الحزن النبيل الذى لا تمنحه إلا لأبنائها الأوفياء، وأفتقده المفهويين فى كل مكان، واختنق بالعبرات قلب الحرية عندما كان جسده الذى أوهنته السجن والمرضى والكفاح ينزل إلى القبر، وكتب «سارتر»:

كان مريضاً ولكن حبه للحياة وإرادته الصامدة أذهلتنى.

أما أنا فقد أذهلتنى نفاذه الساحر الحزين. لقد أفلت من الموت ولكنه لم يفعل ما فعله الكثيرون فظل فى حركة دائبة إلى آخر يوم. كان يعرف أن شيئاً لم ينته بعد، وأن عليه أن يناضل ضد أخطاء الأصدقاء. لقد كان يناضل من أجل السلام وضد الإمبريالية والفاشية، وهو فى ذات الوقت كان يحذر أصدقاءه- فى مسرحية له عرضت هموسكو- من أخطار البيروقراطية!!

لقد كان بيننا نموذجاً لما يجب أن يكون عليه الإنسان، وكان الموت نومه الأول والأخير، ولكن أعمال الرجل الذى كان دائماً ساهراً تأخذ مكانه وتسهر عليكم بعده!!» أفتش عن القاهرة فى القاهرة: فى المكتبات، وحيث تفتersh الكتب أرسفة الشوارع تشاهد عذاب القبر. والجحيم، تفسير الأحلام، المرأة والسعادة، لولاكى، شاربهان.

هذا ما يقرؤه الناس- إذا قرأوا- فى هذا الزمن السعيد، وحين يتطلعون إلى السماء فلكى يشاهد «النجم الساطع». وهكذا عرفت لماذا كنت «تفتش عن روما فى روما» فنحن أيضاً نفتش «عن القاهرة فى القاهرة»!!

أتكلم عن المسكوت عنه

حوار مع الكتاب التركي: عزيز نيسين

اجرس اللقاء اليكسي يروفتشينكوف، ونشرته المجلة الأدبية السوفييتية «الليتراتونيغايتا»، ونقله مترجما من مجلة «الحقيقة» التي يصدرها الحزب الشيوعي الأورني (أكتوبر ١٩٨٨).

يقولون اليوم في تركيا: «إن كل صانفكر به، وكل مايقلقنا، ولكننا جميعا نصمت عنه.. يتكلم عنه عزيز نيسين». وبالفعل، فقد بلغت نتاجات نيسين شأنا بعيدا في التأثير على الحياة هناك، وليس نادرا أن تسمع الناس وهم يستمعون اقواله في الشوارع. ذلك تكريم رفيع للكاتب، ولكن عزيز نيسين يعترف بقلب خوجه نصر الدين الذي يطلقه عليه الناس، ولقب نصر الدين- القرن العشرين الذي يطلقه عليه نقاده والمقرطون له على السواء.

سألته: كيف يهود نيسين- نصر الدين كولوج عالم القرن الحادي و العشرين، هل من وصية يتركها للأجيال القادمة؟

نيسين: ادر المسجل-، سأجيب على اسئلتك كلها. ومنها سؤالك «اللائق» عن وصيتي، التي كتبتها بالمناسبة، وهي ليست واحدة مع انني لا احسب نفسي من المستين رغم اعوامي الاثنتين

والسبعين.

أريد دخول الألف سنة الجديد حيا، على قدمي، ولا أريد أن يدخل اسمي فقط القرن الواحد والعشرين، وإنما بنفسى، أود أن أفكر بروحية الزمن الجديد والقيام بما هو مقرر. وبالطبع لقاء القرن القادم بالمزاج والتكات إذا أمكن ذلك.

سئل خوجة نصر الدين: «متى تقوم القيامة؟» فسأل بدوره «أيها الكبيرى- أم الصغرى؟» واحترار الناس متسائلين: «ماذا تعنى بالكبرى أو الصغرى» فأجاب نصر الدين: «الصغرى عندما تموت زوجى الحبيبة، والكبرى عندما أموت أنا».

- أذن هكذا- يتابع عزيز نيسين، على تخوم هذين القرنين، لا أريد أية قيامة لاصغرى ولا كبرى.

إن أجمل شيء فى حياتى هو الحياة ذاتها، هو أننى لا أزال أقبض بقوى الابداع بالرغم من السجن، والاضطهاد، والمصاعب وغيرها من الأمور، أنا حى. وتلك سعادة كبرى ويسرتنى اننى وصلت إلى مرحلة الشيفوخة لأنها لو لم تأت، لكان من الممكن القول اننى لم أعش بالمرّة، حيث لم يكن فى عمرى طفولة ولا شباب. أنا محظوظ لأن الحياة تصرمت كلها فى الصراع، والحب، والتبسم.

عندما يحين موعد الفراق، لن يوافق أحد من المسلمين أو المسيحيين أو اليهود الذين يعيشون على دفتى فأنا ملحد، كافر. وما أن الاحراق عندنا محظور.. فأننى افكر بإمكانية أن يوارونى الثرى، فى أرض مؤسسة نيسين للأطفال، وليس فى المقبرة.. ليس نادرا ما أفكر بحرق قبرى وأغلاقه على نفسى بانتظار الموت، لكنى لا أثقل على الآخرين. والتوصية بهجتى للمستشفى- فليشرحنى الطلاب ويدرسونى فى سبيل المعرفة، وليعلموا ماهو الدماغ، وماهى العين، وماهو الطحال.

أنا أمقت كل مراسم الجنائز ومواكبها، ولا أريد أن تقام لى. أتصور أى مأتم سيكون. عندما يأتى الناس فقط للاهراب عن مواساتهم للآخرين، سيتركون دهورون ولكن الحزن لن يس قلوبهم، ولهذا فإننى لا أريد منهم احدا- لأشبهها ولا تعسا. أريد أن أموت بهدوء خلسة، أما مسألة دفتى وهى أعقد ما فى الأمر... فإننى افكر فيها وسأجد حلا.

كتبت إحدى المجلات التركية الرصينة: «أن رأسمال هذا الرجل الوحيد- هو الذكاء والفتنة والقلم المعطاء... يتقاضى نيسين كل شهر بدلا عن أتعابه على كتبه مبلغ مليونين ونصف مليون ليره تركية، ويصرف هذه النقود حتى آخر قرش فيها على دار الإيتام».

أرجو الكاتب التحدث عن مؤسسة الأطفال هذه بالتفصيل، فيقول:

- بدأت بإنشاء هذه المؤسسة عام ١٩٧٤ وأخذت أول طفل لتربيته في عام ١٩٨٠. أما الآن فقد بلغ عددهم ٢٥: تسع بنات وستة عشر من البنين، من الرابعة إلى العشرين. البعض يذهب إلى المدرسة، والبعض الآخر أصبح يذهب إلى الجامعة. المؤسسة تقوم بفضل إيراداتي كمؤلف، وهي ليست ضخمة، ولا أحظى بأى عون من الحكومة أو المجلس البلدى. كتيبي وحدها تطعم الاطفال، ولذا نواجه المتاعب، نحن نعانى من نقص فى المربين. ولكنى راضى فالاطفال ليسوا حفاة ولا جايعاء، بل مكسوون وينالون التعليم ايضا.

نحن نتحدث فى إحدى حجرات فندق «كوزموس» فى موسكو حيث وضعت على الطاولة أوراق مكتوبة بأحرف عربية، فبالرغم من أن تركيا انتقلت إلى الكتابة بالاحرف اللاتينية فى زمن اتاتورك، لا يزال عزيز نيسين يكتب الاحرف العربية، اقتصادا للوقت وللورق، وهودائما على سياق مع الحياة.. وهو فى عجلة من امره حتى عندما كنت اقوم باجراء لقاءات معه. ولكن لم اشاهد فى مكتبته فى انقرة اقراص دواء من مختلف الالوان بالقرب من المخطوطات.

ذلك ماكان ولكنه لن يكون:

ويتساءل نيسين: كم مضى من الزمن لم نشاهد بعضنا فيه؟ تسع سنوات؟ هل تذكر اقصوصة «منقذة المدنية» التى كتبتها على التو بعد لقائنا فى انقرة؟ لقد استقبلت بكثير من الاهتمام فى موسكو، ونشرت فى اسبوعية «زا روزنيجوم» ولكن لم يفهموا فحوى السخرية فيها فى تركيا، وانهمونى بالدفاع عن الموت بالتيترون.

أنا أذكر ذلك اللقاء فى أنقرة، وأذكر الزيارة الأولى للكاتب إلى موسكو عام ١٩٦٥. لقد تحدثنا آنذاك عن كتابة الفكاهيات. اليكم مقتطفًا من الحديث:

«اعتقد أن المسؤولية الكبرى عن مصير العالم تقع بكاملها على عاتق رجال الفن. بل إن المسؤولية الأكبر تقع على عاتق كاتب الفكاهيات. اعتقد أن كاتب الفكاهيات- هو اطلس الجبار الذى يحمل على كتفيه العالم، فلا تتدهشوا إذا علمتم أن كاتب الفكاهيات- هو رجل باتس غير فكه، وأنكم بمجالسته لن تتفجروا بالضحك، فالضحكات لا تطلب من الحمال الذى ينوء بأثقال لا قبل له بها».

الحديث عن الذات- يتابع نيسين- أمر فى غاية الصعوبة، يقال عنى أحيانا أنتى حزينة؛ وأنتى أحب الكتاب الفكاهيين والهجائين عن بعد، ما الغريب فى الأمر؟ هل أنا الوحيد كذلك. أنا اجتهد لاجبار الناس على التفكير، ولهذا غالبا ما اتحدث عن أمور ليست مريحة تماما.

لقد وضعت ٨٣ كتابا، صدر بعضها فى الاتحاد السوفياتى. وأود هنا أن أقدم للاصدقاء السوفيت رواية السيرة الذاتية «ذلك ما كان ولكنه لن يكون» التى نشرت فى جمهورية المانيا الاتحادية، الولايات المتحدة، اليونان وتشيكوسلوفاكيا. يجرى الحديث فيها عن تركيا وليس عن حياتى فقط، وعن تطورها بشكل خاص، وعن الظروف التى ترعرعت وسقطها، وبشكل عام هذه

سيرة جيلى الذاتية.

أنا كاتب ولكن يكتب على أحيانا أن لا أقوم بالعمل الكتابي وحده. أنا أحد مؤسسى جمعية حقوق الانسان التركية، وقد أسسنا جمعية الصداقة التركية اليونانية. هذا أمر فى غاية الأهمية، لأن هنالك من يسعى باصرار لخلق جو من العداوة فى العلاقات بين تركيا واليونان، وجذب كلتا الدولتين إلى سباق تسلح. وانشئت مشاركتى مؤسسة تقوم فيما تقوم به بالابحاث فى حقل الثقافة وتقييم المهرجانات الفنية.

يوجد فى تركيا مشاكل أخرى، على سبيل المثال القضية الكردية، نحن نعمل لاعطاء الاكراه حقوقهم المدنية، ولهذا تهددنى محكمة أمن الدولة بالسجن ولكننا لن نتخلى عن نضالنا.

هنالك قضايا اجتماعية وسياسية تقلقنا نحن الاتراك، مثل قضية ضمان السلام والأمن العالمى، والمعزى فى الأمر هو أن تركيا لاتعتبر دولة مستقلة تماما لا اقتصاديا ولا ماليا، ولا فى العلاقات السياسية حتى الجيش تابع يتلقى الاسلحة من الخارج. والقضية الملحة الآن- هى مسألة القواعد العسكرية الاجنبية التى تثير قلقنا أكثر من أى شىء آخر. هل من إمكانية لالغاء المادتين ١٤١ و ١٤٢ من قانون الجنائيات، اللتين تحظران النشاط الشيوعى والدعاية له فى البلاد؟

نحن نكتب دائما ونقول بأنه لا يمكن أن يكون هناك ديمقراطية ولو شكلية، مادامت هاتان المادتان نافذتين. أظن أنه يجب على كل انسان نزيهة كائنته ما كانت وجهة النظر التى يحتقنها أن يعمل للتوصل لالغاء المادتين المذكورتين.

إن الرجل الذى يحسب نفسه ديمقراطيا، حتى لو كان معاديا للشيوعية، ملزم بالاعتراف للشيوعيين بحق التعبير عن افكارهم. إن الاحزاب الشيوعية تمارس نشاطها فى كل الدول المعتمدة، ولا يوجد هناك مواد مقبسة من قانون جنائيات ايطاليا الفاشية.

وبالرغم من ذلك فإن القوانين التى جاء بها العسكريون بعد انقلاب سنة ١٩٨٠ تتبدل ولو ببطء، ويلاحظ بوضوح أن هناك «تليينا» معنا، ذلك يعنى أن تركيا تسير نحو الديمقراطية بشكل ما. وعندما تضمن فى تركيا الحريات المدنية ومنها حرية الكلمة، عندما يعترف للملايين المتعددة من الشعب الكردى بحقوقهم فى تقرير مصيرهم يصبح هذا المسار راسخا ولا رجعة فيه.

اعادة الاعتبار لناظم حكمت:

قبل التوجه للقاء عزيز نيسين قررت اهداء صورة لناظم حكمت، اخذت عام ١٩٥٥ فى جامعة موسكو، حيث كان هذا الرجل المدهش- العملاق ذو العينين الزرقاوين- ضيفا، وضع عزيز نيسين

الصورة في المرأة على الطاولة وقال:

- مؤخرا عقد اجتماع موسع لممثلي الأوساط الاجتماعية، كان مكربا لشاعر عصرنا العظيم ناظم حكمت، وحضرته شقيقته سامية، وقد توجهت مع رجال الثقافة الآخرين ببناء لتوكيل محام وإعادة الاعتبار لناظم، وأذيع بيان رسمي موجه للسلطات، سيكون هناك صراع عنيد ولكننا سنتوصل لالغاء القرار الظالم بحق ناظم حكمت، إذ ليس من حق أية حكومة أن تسقط عن رجل الفن جنسيته، ولا تحرم على عالم ولا شاعر وطنه، ويجب أن يندى من التحجل جبين أولئك الذين جردوا ناظم من جنسيته فخر الشعب التركي- كله- والكل يحبه- اليساريون واليمينيون على السواء- إنه رسول الثقافة الفذ... ومن أعظم الشعراء، وأن الحقيقة لا محالة غالبية.

بدأت مبادرة من اليونسكو أعمال دورة «عشر سنوات من تطور الثقافة في انحاء العالم» وكان عزيز نيسين ضيف شرف في الافتتاح، سألت الكاتب:

ما هي الافكار التي تستدعيها التحولات الايجابية في العلاقات الدولية، والبيروسترويكيا في الاتحاد السوفياتي؟

- في تركيا قوبلت البيروسترويكيا بشكل ايجابي، ولكن إذا اردنا الصراحة فلقد تم ذلك تحت تأثير الولايات المتحدة.

أريد أن أعرب عن فكرة تفلقتني، لقد عاش مواطنو العشرينيات والثلاثينيات والاربعينيات، ووالى هذا البيروقراطي أو التكنوقراطي نظاما معيناً وخلص له، ثم فجأة وعندما أعلنت البيروسترويكيا والجلاسنوست، إذا بالجميع أو الجميع تقريبا يحرين التحولات بحرارة

أنا من أنصار الجللاسنوست والبيروسترويكيا ولكنني متدهش، كيف أن هؤلاء الناس الذين عاشوا وسط ظروف معلومة سنوات مديدة، يوافقون فوراً على كل شيء، هذا يعني أنه إذا عادت القيادة السابقة أو جاءت قيادة أخرى وأعلنت أمراً ما فإن هؤلاء سيؤيدون ذلك من جديداً من الصعب الركون إلى هذا النوع من الولاء والمصادقية.

أنا لا أجد أبداً عن الحقيقة، وأقول الحق دوماً: يجب أن نحيا بحيث لا نخجل مما فعلنا، ولقد كنت شخصياً أعبر عما أفكر فيه، وكنت أخلص القول لأصحابي. لقد جئت أول مرة إلى الاتحاد السوفياتي أيام خروتشوف، الذي كان قد شرع آنذاك بإجراء إصلاحات في البلاد، وقد أيدته في ذلك، وأيدته أيضاً حتى عندما أدانة الجميع لطرقه بحد ذاته على منصة الأمم المتحدة. وكنت أسألهم: «لماذا لا يروق لكم الرجل؟ لقد فضح الكثير من النقص، وعمل الكثير لزاللتها، وكانوا يجيبونني «انه يتكلم كفلاح»، ولكن هذا ليس حجة.

انتهى اللقاء وفي الوداع طرحت على الكاتب سؤالاً أخيراً- عن السلام، فقال:

- سألتني أحد أصحابي: «هل تنتظر الأفضل وثق في» ، فأجبت: حتى لو كنت لا أثق فيه فإنه لا يوجد بديل على أي حال، أن نعمل في سبيل السلام وهذا واجب كل انسان شريف وصالحية.

ضمير.

لم يعد التزوير كافياً (التزوير لم يعد كافياً)

عزيز نيسين

ترجمة فاضل لقمان

لم يعرف التاريخ مزوراً على هذا المستوى الرفيع. ومع ذلك لم يكن يتباهى قط، فقد اشتهر بين معارفه بتواضعه المفرط. لم يسبق لأحد أن سمعه وهو يفاخر بمهارته النادرة، مع أن معظم أصحاب السوابق في السرقة والخداع والتزوير وما إليها يكونون عادة من الثرثارين. فلأن هؤلاء، بأكثرية، يتصفون بسعة لا محدودة للخيال يتحدثون باستمرار عن الوقائع التي هم أبطالها، بل وعن وقائع هي من صنع الخيال، مبالغين أشد المبالغة. ومن مهارتهم الفائقة في تركيب القصص يخال السامع كلا منهم إنساناً فوق مستوى البشر في إتقان فنون اللصوصية، والاحتيال والتزوير. ومع الاستمرار في رواية القصص التي يبدعونها عن بطولاتهم سرعان ما يصدقون الأكاذيب التي ألفوها هم أنفسهم.

لم يكن ملك التزوير - بطل قصتنا - من نط أصحاب السوابق هؤلاء، بل كان ملكاً بالفعل، كانت تصرفاته وحركاته نبيلة تنم عن الكثير من الوقار والهيبة. فنادراً ما كان يتحدث عن ألاعيبه الخارقة للعادة، ناهيك عن اصطناع القصص الخيالية، كان الآخرون يتحدثون عنها ويحولونها إلى أساطير يتناقلها العامة. كان إنساناً ذا خبرة على أية حال، لامن محدثي النعمة. كان محترفاً للتزوير منذ سنوات طويلة. وعلى الرغم من أنه لم يكن من أولئك الذين يكسر ترددهم على السجون فإن اسمه كان معروفاً جيداً في سائر السجون. كانت شهرته الواسعة ناجمة عن كرمه غير الاعتيادي. فما إن كان نبأ اعتقاله ينتشر في الصحافة حتى كان السجناء يطربون من الفرح. يعيدون. والذين كان الفرح يغمهم بسبب النبأ السار لم يكونوا الزعران والسفلة والفقراء والمقطوعين وأمثالهم فقط، بل وكبار المجرمين ورؤساء المهاج والسجنائين بل وحتى كبار الإداريين أيضاً، ذلك لأن أجواء السجن الذي يدخله ملك المزيورين كانت تتقلب رأساً على عقب. فالملك متبع عزيز للمال لا يعرف معنى الجفاف.

فور انتشار نبأ اعتقال الملك كانت الاستعدادات فى السجن تبدأ، فيتم تخصيص السرير القريب من نافذة إحدى زوايا الهيكورات الذى يؤوى عددا كبيرا من الأغنياء ذوى رباطات العنق بعد نقل ذلك الذى يشغله، كائناً من كان، إلى مكان آخر. وقبل وصوله إلى السجن كان المتنفذون يعينون ثلاثة من الخدم لاصنع لهم سوى خدمة ملك التزوير وتأمين حاجياته. أحدهم يتولى أمور إعداد الطعام والثانى يقوم بإعداد الشاى والقهوة والثالث يبقى مستعداً لقضاء الحاجات الطارئة.

وقبل وصول ملك التزوير كانت حقائبه، وحاجياته الأخرى تسبقه إلى السجن. فقد كان من عادته أن يأتى إلى السجن مسبقاً بأربع حقائب جلدية كبيرة مثل نزلء فنادق الدرجة الممتازة. والحقائب هذه كانت من الأصناف الرائعة التى لم يسبق للسجناء أن رأوا مثلها. ما من أحد كان يستطيع أن يدخل معه مثل هذا العدد من الحقائب إلى السجن. غير أن الملك كان ملكاً وبالتالى كان يتمتع ببعض الامتيازات. من الجوارب إلى القمصان، من ملابس النوم إلى المحارم، من الشالات إلى رباطات العنق، كانت ملبوسات الملك مصنوعة من الحرير الطبيعى الخالص.

فى ساعات الصباح كان الخدم الثلاثة يقفون متأهبين بالقرب من سرير الملك منتظرين استيقاظه. وما إن كان الملك يفتح عينيه ويبدأ بالتشاؤب المخدر اللذيذ حتى كان أحد الخدم يحضر طعام الفطور والثانى يهرج بالصحف اليومية الثلاث والثالث يبقى منتصباً حيث هو ومعه منشفة نظيفة وقطعة جديدة من الصابون المعطر.

كان الملك يتناول طعام الفطور ويشرب عدداً من كؤوس الشاى الفاخر ثم يضع النظارتين على عينيه ويستعرض الصحف، وبعد ذلك ينهض ملتفتاً بمنامته الحريرية ليذهب متهدباً إلى دورة المياه.

أما طعام الغداء فكان فى معظم الأحيان يأتى جاهزاً من أشهر مطاعم المدينة. ومع اقتراب المساء كانت مائدة تنصب. وصاحبنا ملك التزوير كان يخسر دوماً فى اللعب ويوزع أمواله بسخاء بدون أن يهدى أى أثر للانعاج.

لم يسمع أحد وهو يشتم أو يصرخ، ولم يره أحد وهو مفتاظ. كان يبدو ملكاً بالفطرة، حلقة أخيرة فى سلسلة من الملوك أعطت عشر حلقات على الأقل.

ما إن كان يصل إلى بيت خالته حتى كانت جميع الوجوه العابسة بما فيها وجوه السجانين التى لا تبترسم للرغيف الساخن تشرق وتزدهر ذلك لأن الانفراج الاقتصادى الذى كان يتحقق بفضل مجئ ملك التزوير كان بطبيعة الحال يؤدى إلى الرخاء الاجتماعى حين تتوفر للمدمنين كميات كافية من الحشيش والأفيون والهروين، وتتوقف المشاجرات وحوادث القتل وغيرها من الجرائم. غير أن الجميع كانوا، منذ لحظة وصول الملك إلى السجن، يفرقون فى بحر من القلق حول موعد خروجه لأن موعدى الوصول والخروج غالباً ما كانا متقاربين. فما من مرة دامت فترة مكوثه فى السجن أكثر من بضعة أشهر، إما أن يبرأ فيخرج أو يحكم بالسجن لمدة لا تتجاوز مدة اعتقاله فى أسوأ الأحوال. ومن بعده كانت زحمة من القصص والأساطير تملأ أجواء المهاجع عن مغامراته وكرمه ونبله الخ..

ذات يوم أطلق حلاق السجن المحكوم بشمانية عشر عاماً (لأنه ذبح زوجته وحماته) ، صرخة فرح وقال «عاشا! عاشا!» بعد أن قذف الجريدة التي كان يقرؤها فى الهواء.. سأله الحلاقون الآخرون عن سبب فرحته فأجاب:

- وقع ملك التزوير فى الفخ.. قرأت فى الجريدة أنه..

- غدا يصل إلى هنا إذن..

موجة عارمة من الفرح غمرت السجن من أوله إلى آخره. جاءت ساعة الفرج! أبو المال سيصل قريباً!

صدقت توقعات السجناء ، قررت المحكمة إرسال ملك التزوير إلى السجن. وبعد يوم واحد من نشر خبر «اعتقال ملك التزوير بالجرم المشهود» فى الصحف عبر الملك بوابة السجن إلى الداخل. غير أن عملية العبور هذه المرة لم تكن تشبه سابقتها فى شيء. ففى الماضى كانت الحقائق الجملدية والسريـر الفاخر والحوائج المختلفة الأخرى تصل إلى السجن قبل وصول الملك ومرافقيه بـبضع ساعات. أما هذه المرة فقد كانت الصورة مختلفة تماماً، لاحقائق ولا مرافقون. نزل الملك من شاحنة نقل الموقوفين مثل غيره مكبلاً بالقيود ومر من بين رجال الدرك مطأطئ الرأس إلى الداخل. لم يكن يحمل سوى حقيبة مهترئة ربطت بحبل. كما أن ملابسه كانت هى الأخرى بالية وعتيقة مثل حذائه القديم الذى لم يعرف التلميع منذ زمن طويل. كان ما أشبهه بأحد ملوك الأزمنة الفائرة الذين كانوا يتشكرون ليتمكنوا من التوغل فى أعماق الشعب! ولدى رؤيته بهذه الحالة كان رئيس حرس السجن أول المندشرين. كما أن السجنائين والسجناء المخصـصين للعمل فى الإدارة أصبحوا بالغيرة. أما ذلك الحلاق الذى كاد يطير من الفرح عندما قرأ نبأ اعتقال ملك التزوير فقد غرق فى خيبة أمل كبيرة. وعلى الرغم من أن الجميع كانوا يحيونه ويهبرون له عن التمنيات الطيبة فإن ما حصل هذه المرة لم يكن يشبه حفلات الاستقبال السابقة فى شيء..

عندما رأى الملك أن أفضل أسرة مهجع البيكوات كان مخصصاً له كما فى السابق وأن ثلاثة من الخدم كانوا ينتظرون وصوله على أجر من الجمر، قال لرئيس المهجع: «لا لزوم لهذا كله. اتنى أريد أن أستقر فى مهجع آخر».

«ما هذا الكلام؟.. استغفر الله وهل هذا معقول!» ٢٤

غير أن تقاطيع وجه رئيس المهجع كانت تعبر بوضوح عن عدم الرضى بالوضع الهائس لملك التزوير. وبعد قليل نقل رغبته إلى رئيس السجن الذى تردد فى الموافقة وقال: «لنتنظر قليلاً... لاشك أن هناك لغزاً.. لابد للسر من أن ينكشف..».

فى اليوم التالى نصبت مائدة القمار فى المهجع ودعى ملك التزوير. ولكن الأخير اعتذر بلهافة قائلاً: «شكراً.. ليست لدى رغبة اليوم.. مرة أخرى».

أين هى تلك الأيام حين كان الملك يستجلب أفضل الأطعمة من أفخر المطاعم؟ حين كان يرسل ملابسه إلى محلات التنظيف والكوى؟ ها هو الآن يجهز طعامه بنفسه ويقسل جواربه بيديه. فى اليوم الثالث توسل إلى رئيس الحرس من أجل نقله من مهجع البيكوات إلى أى مكان آخر.

ورئيس الحرس كان رجلاً حصل على العديد من الهدايا الثمينة من الملك فكيف يوافق على

نقل هذا المحصن الكبير إلى مهاجع الفقراء السفلة؟ ومع ذلك قام بنقل رغبة ملك التزوير إلى إدارة السجن. كان المدير من أصحاب الخبرة الطويلة وموشكا على التقاعد كما كان يعرف ملك التزوير عن كثب ومنذ أمد غير قصير. أصابته الحيرة إزاء وضع هذا الرجل الأسطورة الذي غطت شهرته سائر السجون وأحس برغبة جامحة في معرفة الأسباب الكامنة وراء التدهور الخطير الذي أصاب الملك. وذات مساء بعد انتهاء ساعات الدوام الرسمي استدعى ملك التزوير إلى مكتبه. في الماضي كان يدخل إلى غرفة الإدارة ضاحك الوجه متحدثاً كما يليق بالملك أما الآن فقد تسلل إلى غرفة المدير متردداً مكسور الجناح وقال واقفاً:

- أمركم سيدي أبلغوني انكم طلبتموني..

رد المدير:

- تفضل! تعال اجلس هنا

عبر الملك عن شكره وجلس حيث أشار المدير الذي قدم له لفافة تبغ وطلب من السجن أن يأتي بكاسين من الشاي. وبعد ذلك سأل ملك التزوير بأسلوب لبق وبطريقة مؤدبة عن الظروف التي أقدمته في هذا الوضع القريب.

أما ملك التزوير الذي طالما تاق إلى أن يفرغ ما في قلبه من هموم أمام رجل يفهم معنى الكلام فقد بدأ يروي قصته بتفاصيلها الدقيقة قائلاً:

- ياسيادة المدير، أصارحك القول اننى من أنصار المبدأ الذي يؤكد على ضرورة أن يكون الانسان مولعاً بالعمل الذي يقوم به، مهما كان شأن هذا العمل، وضيعة أم عظيمة. أنتم، ووالدنيا كلها، تعرفون اننى أحترف التزوير. وللتزوير أنواع عديدة. اختصاصى أنا هو تزوير النقد، أى أقوم بصنع القطع النقدية المزورة. هات لى ما شئت من العملات، هات دولاراً أو استرلينياً أو روبلاً فاطبع لك مثله بحيث لايمتطيع أهر الخبء أن يفرق بين الأصل والنسخة التى أطبعها لك. ليس هذا فقط، فقد حدث أكثر من مرة أن أصر كبار الخبء على أن القطعة المزورة هى الأصل والأصل مزور. اننى أقوم بتزوير القطع المعدنية والورقية على حد سواء. أؤكد لكم بعيداً عن المباهاة والفخار اننى أكبر المزورين وأهمهم لا فى هذه البلاد بل وفى العالم كله. سبق لى أن رأيت منتجات كثيرة لمزورين آخرين واقتنعت قناعة راسخة بأن أحداً منهم لايمتطيع أن يجارىنى. هذه، ياسيادة المدير، ليست مهنة سهلة. فى نيسان القادم سأحتفل بالذكرى السنوية الخمسين لمباشرتى مهنة التزوير. اننى لا أستطيع القيام بأى عمل آخر. لماذا ذلك لأننى لا أتنازل. فعلى أنا عمل نظيف.. راق. والانسان الحقيقى، فى رأى أنا، يجب أن يتقن عمله جيداً. وأن يتحاشى دس الأثف فى المهن الأخرى التى لايعرفها كى لايقدم منتجات مشوهة وناقصة الجودة. إلى من ألح بكلامى؟ إلى سياسيينا؟ أرجوك ياسيادة المدير لا تظن اننى أوردت نفسى فى السياسة، أعوذ بالله.. أحس بالقرم من السياسة فضلاً عن أننى لا أعرفها.. ولأننى لا أعرفها أتحمش ممارستها. حسنا، أليست السياسة هى فن قيادة البلاد وأهلها بحكمة ومهارة؟ وهل السياسة أسهل من التزوير؟ لقد سحقنا ياسيدى انتهيينا. تصوروا معى بلاداً لم تعد مناسبة حتى للتزوير! بصراحة أقول فى مثل هذه البلاد لايمتطيع الانسان أن يقوم بأى عمل آخر ياسيادة

المدير. كيف تستطيع أن تقوم بالتزوير فى بلاد ليس متاحاً لك فيها أن تزور، إن فرصة التزوير نفسها مفتتحة. حين يقدو الأصل مزوراً. كيف يمكن للمرء أن يزور ما هو مزور من الأساس؟ ما الذى يمنع التزوير إذن؟ إن الذى يمنع التزوير هو أن أصل الشيء الذى تريد أن تصنع نسخة عنه أصبح هو نفسه مزوراً. كيف لى أن أصنع صورة مزورة لشيء مزور فى الأصل؟ ومن يحاول أن يقوم بعملية تزوير ما هو مزور يجد نفسه فى الوضع الذى أنا فيه الآن: أى فى وضع الافلاس.. والافلاس هذا لن يكون مصيرى وحلى أنا بل مصيرنا جميعاً كما سترون عما قريب. لماذا؟ ذلك لأن التزوير هو أفضل المعايير لمعرفة حقيقة أوضاع البلاد. ان قيمة أى نقد تقاس بمدى امكانية تزويره. فحين يقدو تزوير نقد ما أمراً غير مربح فان هذا النقد يصبح.. لا أجرؤ على اتمام الجملة نحاشياً لمخالفة قانون حماية النقد ياسيدى المدير، فأنا أحترم القوانين احتراماً لا حدود له.

توقف الملك عن الكلام قليلاً، أشعل سيجارة أخرى، ثم سأل:

- لست أدرى، هل استطعت أن أوضح لك سبب وقوعى فى هذه الأوضاع؟

كان مدير السجن قد بدأ يفهم بعض جوانب القضية ولكنه لم يكن بعد قد وقف على حقيقة الأسباب المحددة التى أطاحت بملك التزوير فقال:

- تابع! أرجوك تابع الكلام!

تابع الرجل كلامه:

- اختصاصى أنا اختصاص مطلوب فى سائر البلدان. أنا أحمل سواراً من الذهب الخالص فى معصى والحمد لله! ولهذا السبب بالذات لم أفكر قط بأن هناك حاجة لتعلم أية مهنة أخرى، إلى ما قبل سنتين ثلاث من الآن كنت أعيش لأمثل البيكوات والهاشوات فقط بل مثل الملوك المتوجين الحقيقيين. لم يكن حصولى على لقب «ملك التزوير» عبثاً. أنتم أيضاً تعرفون أيامى السابقة. كنت ملكاً فى مهنتى، أليس كذلك؟ غير أنهم اغتصبوا مهنتنا من أيدينا ونظراً لأن المهنة صارت تمارس بأيد لا علاقة لها بالمهارة فقد سات الأحوال كثيراً.

مهنتنا، ياسيادة المدير، أى التزوير، هى مجال من مجالات الفعالية الخاصة، أعنى القطاع الخاص. اننا من أصحاب الفعاليات الخاصة. وكسائر أرباب النشاطات الخاصة، نحن أيضاً فى مواجهة دائمة مع الدولة. اننا فى حالة من المنافسة المستمرة. سأوضح لك القضية: لدى الدولة معمل لصناعة المال، معمل ينتج النقد. أنا أيضاً فى القطاع الخاص عندى مشغل أطبع فيه القطع النقدية. ومن خلال هذا المشغل البصغير أستطيع أنا أن أحقق أرباحاً فى حين تعجز الدولة عن نحاشى الخسائر الكبيرة كما هى حالها فى كل أعمالها من جراء تشغيل معملها الكبير. لماذا تحدث المفارقة؟ لماذا أنا أربح من وراء مشغلى اليدوى الصغير والدولة تخسر رغم امتلاكها لذلك المعمل الكبير؟ ذلك لأن الدولة توظف عشرة فى السنة الأولى ومئة فى الثانية وألفاً فى الثالثة، للقيام بالعمل الذى يمكن انجازها فى يوم واحد خلال عشرة أيام بادئ الأمر، وخلال عشرة أشهر بعد فترة، وفى أثناء عشر سنوات بعد ذلك. وفوق ذلك أيضاً نرى أن الدولة تنفق على العمل الذى يمكن القيام به بثلاث ليرات، مبلغ ثلاثمائة مئة ليرة فى السنة الأولى، وثلاثة وثلاثمائة ألف بل وثلاثة ملايين فى الثالثة وهكذا، أضف إلى ذلك أنها، أى الدولة تخصص للعمل الذى يتطلب أربعة

أمتار مربعة من الأرض أربعين متراً مربعاً في السنة الأولى، وأربعمائه مئة في الثانية وأربعة آلاف في الثالثة.. ما الذي يدفع الدولة إلى مثل هذا السلوك؟ ذلك لأن هناك بيروقراطية. إن البيروقراطية تعني الحكومة. فحيث توجد حكومة توجد البيروقراطية أيضاً. إن الحكومة تعني رئيس الوزراء والوزراء والأحزاب العائدة لهم والاتباع وغيرهم. وهؤلاء جميعاً يملؤون أماكن العمل.. وبعد فترة تتبدل الحكومة وتبدأ موجة جديدة من الوزراء مع رئيسهم وأحزابهم وأتباعهم مما يؤدي إلى مضاعفة أعداد العاملين في مختلف الأجهزة.. ما من أحد يستطيع طرد القدماء لأن القوانين تحميهم. هذه هي الطريق التي تؤدي إلى نشوء الأجهزة المتورمة للدولة الكفيلة باغراق الدولة نفسها في نهاية المطاف. ولكن المسألة اللافتة للنظر هي أن الدول رغم افلاسها في الواقع فإنها لاتعمل مثل هذا الافلاس. هذه الدولة أو تلك ليست موجودة كما هي الحال بالنسبة لمواطني البلد الواحد. ومن المفارقات الطريفة أن هناك دولاً كثيرة مفلسة تماماً ولكنها هي نفسها لاتعرف أنها أفلست. ألا يوجد علاج للمشكلة؟ كيف لا؟ ما من داء إلا وله دواؤه الشافي! يكفي أن تهتدي إليه.. وعلاج المشكلة في غاية البساطة، لنقل مثلاً أن الدولة قررت أن تطبع أوراقاً نقدية من ذوات الخمسة آلاف ليرة. فالسؤال الذي يجب أن نطرحه هو: ما هي الكلفة التي تتكبدتها الدولة لانتاج كل ورقة؟ لنفترض أن هذه الكلفة هي مئة ليرات.. البضاعة ذاتها. علماً أن مبلغ الليرات العشر يتضمن حصة مساعدى ومولى والرشاوى التي اضطر لدفعها وغيرها. ما الذي يجب أن نفعله إذن؟ يجب علينا أن نعطي مصانع الدولة إلى أرباب الفعاليات الخاصة. ولكن مع الحرص على عدم تقديمها للمحتالين والدجالين الذي يزعمون كذباً أنهم أرباب فعاليات خاصة. يجب البحث عن أصحاب الفعاليات الخاصة من أصحاب الخبرة الذين أثبتوا جدارتهم عبر الزمن.

علق مدير السجن وقال ضاحكاً:

- تعيينك أنت رئيساً لمعمل سك النقود التابع للدولة مثلاً؟

ثم سأله:

- ما علاقة القصص التي ترويها لى بوصولك أنت إلى ما وصلت إليه؟

- بل هناك علاقة وثيقة جداً. سأوضح لك كل شيء من خلال الأمثلة. قبل ثلاث سنوات كنت، حينما أطبع ألف ورقة من ذوات الألف ليرة، أى مبلغ مليون ليرة، أنفق لتأمين المواد الأولية من الورق الخاص والأصباغ والحبر والأقلام والكليشيهات والمكابس وغيرها مبلغاً لا يتجاوز عشرة آلاف ليرة. ولكن هذه الكلفة صارت تزداد عاماً بعد عام حتى أصبحت عشرين، مئة، مئتين مقابل تزوير ألف ليرة. قبلت بالأمر، وحمدت الله، طالما كنت أحقق هامشاً للربح. ولهذا السبب أبقيت الورقة التي نقشت عليها «الكاسب حبيب الله» معلقة على الجدار أمامى في مكتبى غير

أن النفقات زادت فى الأيام الأخيرة بشكل لم يعد يطاق. فقد تضاعفت أسعار المواد وأجور العمال ومقادير الرشاوى حتى أصبحت لا أستطيع أن أطبع ورقة من ذوات الألف إلا إذا أنفقت تسعمائة وتسعين ليرة، فى حين كنت أحقق الألف فى السابق مقابل نفقات لا تتجاوز العشر ليرات. صارت الصورة مقلوبة فى الأيام الأخيرة. ومع ذلك رضيت بالأمر الواقع ولم أتخل عن مهنتى الحبيبة. وبدأت أزيد من الكميات، ضاعفت من انتاج الأوراق النقدية أضعافاً مضاعفة كي أتمكن من مجاراة السوق. غير أن أمر زيادة الإنتاج لم يبق محصوراً فيما نحن أصحاب الفعاليات الخاصة بل أن المعمل العملاق التابع للدولة هو الآخر ضاعف من الكميات التى يطبعها. ثم زادت الأسعار زيادات فاحشة حتى أصبحنا ننتج ذات الألف من الأوراق النقدية بكلفة وصلت إلى ألف ومئتين من الليرات. خسارة مئتى ليرة فى كل ألف ليرة القطاع الخاص غير قادر على تحمل مثل هذه الخسارة. الدولة فقط يمكنها أن تفعل ذلك. لو كنا نطبع أوراقاً من ذوات الخمسين والمئة ليرة لكنا، وقانا الله، قد أعلننا إفلاسنا منذ أمد طويل! وفى النهاية صارت الدولة نفسها عاجزة ف راحت تقلص من أحجام الأوراق النقدية للاقتصاد.. ذات الخمسمئة التى كانت بحجم ورقة الاستدعاء، تقلصت حتى غدت بحجم الطابع البريدى. ومع ذلك بقينا نحن معشر القطاع الخاص، نعانى من الخسارة. لذا بدأنا نزور أوراقاً نقدية من فئة الخمسة آلاف ليرة بدلاً من ذوات الألف. أنها مغامرة أخطر واحتمالات التعرض للكشف والاعتقال أقوى. ولكننا لم نجد أى مخرج آخر، فأنا فى الأشهر التسعة الأخيرة كنت أقوم بتزوير أوراق نقدية من فئة خمسة آلاف ليرة.

قاطعة المدير:

- رائح! وماذا كنت تريد أكثر من ذلك؟ أنت تريح..

- او كنت أريح، ياسيادة المدير، فما الذى جاسى إلى هنا؟ عندما بدأت ممارسة التزوير قبل خمسين عاماً كنا نزور عشر ليرات. وفيما بعد أصبحنا نطبع ذوات الخمسين والمئة حتى وصلنا إلى مرحلة اضطررنا فيها لتزوير ذات الألف لأن القطع الأصغر لم تعد تغطى تكاليفها. فى أيام المرحوم الأسطى الذى علمنى المهنة كانوا، كما سمعت، يزورون حتى الليرة ونصف الليرة. فى حين أننا الآن نطبع العشرة آلاف ليرة وتعرض للخسارة! لنقل، على سبيل المثال أنتى، أشتري بضاعة أعنى لوازم ومعدات، مئة ألف ليرة وأبأشر العمل ثم أفاجأ بأننى لم أستطع أن أطبع سوى ثمانى قطع من ذوات العشرة آلاف. بلغت الخسارة عشرين ألفاً، ثم أذهب إلى السوق وأشتري بضاعة جديدة بثمانين ألفاً ولكننى أكتشف أن الأسعار قد زادت خلال الفترة التى قمت فيها بطباعة الأوراق المزورة بنسبة خمسين بالمئة.. وهكذا أطبع قطعاً من ذوات العشرة آلاف بالبضاعة التى أشتريتها.. لو بقى طرفاً المعادلة متساويين لحمدت الله ولتأبعت العمل الذى احترفته كل هذه السنين، ولكن هيهات! سبق لى أن قلت لكم كم أنا مولع بمهنتى التى عشعها عشرات السنين، خمسين سنة! وأنا، ياسيادة المدير، لا أستطيع القيام بأى عمل آخر سوى التزوير. خلال قيامى بطباعة عشر قطع من ذوات العشرة آلاف تكون الأسعار قد زادت بنسبة أربعين إلى خمسين بالمئة مما يكيدنى خسارة تصل إلى النصف. فأتى أن أقول لك ان تزوير النقد ليس سهلاً مثل تلوين الأقمشة والأحذية، فهو يستغرق يومين بل وثلاثة أيام. وفى هذه الأيام تنخفض قيمة المبلغ المزور



الذى هو بحوزتنا إلى النصف، تنخفض قيمة المئة ألف بأيدينا إلى خمسين ألفاً. أعنى أن من المستحيل أن يستطيع النقد المزور اللحاق بالأصل، ان القطع النقدية التى نقوم نحن بتزويرها أوفى من النقد المتداول.. فى النهاية ضاع منى رأس المال، وضعته على ظهر القط كما يقول المثل.. ولكن المهنة هى المهنة، ما العمل؟ لحسن الحظ كنت قد اشتريت فى أيام الازدهار عدداً من العقارات. التى بدأت أبيعها وأعطى الخسارة انسجاماً مع المبدأ الذى يقول بأن الربح هو أخو الخسارة. بيعت عدداً من البنائيات والدكاكين، حتى سيارتى الخاصة بعثتها لأتمكن من الاستمرار فى السوق. كل هذه الأموال أوظفها فى مهنتى المحيوية. ولكننى، ياسيادة المدير، بقيت فى النهاية لا أملك سوى آلة التزوير. لا أحد يستطيع أن يدخل فى سباق مع الدولة.. ليتنى فكرت أيام الشباب بشكل صحيح وهاجرت إلى أمريكا، انكلترا، فرنسا، ألمانيا، أما الان فقد بلغت السابعة والستين من عمري. إلى أين أهاجر بعد هذا العمر لأبدأ التزوير من بداية الطريق؟ وأنا لا أعرف بلداً ولا أتقن لغة.. لم يقدرونى أحد حق قدرى فى البلد ياسيادة المدير، وبعد الاجهاز على كل شىء لم يبق بحوزتى سوى شقة سكنية صغيرة فى احدى البنائيات. ولو بقيت خارج السجن لما ترددت كثيراً فى بيعها وتوظيف ثمنها فى عمليات التزوير فأبقى بلا مورد رزق. ولذا قررت أن أعيش بالأجرة التى تأتينى من هذه الشقة هنا فى السجن فجعلتهم يعتقلونى متلبساً بالجريمة لأصل إلى مأوى الأخير بسلام. هكذا هى الأمور، ياسيادة المدير، إذا كانت حتى عمليات التزوير تؤدى إلى الخسارة فى بلد من البلدان، إذا كان حتى التزوير غير مربح، فإن ذلك يعنى أن القيام بأى عمل فى مثل هذا البلد أمر مستحيل. لا، لا! هناك مهنة أخرى يمكن للأسان أن يحترفها ولكنها لا تناسبنى أنا بعد هذا العمر.

السينما العربية

و «أحلام المدينة» فى «يوم مر»

أحمد يوسف

بين الفيلم السوري «أحلام المدينة» (محمد ملص- ١٩٨٣)، والفيلم المصري «يوم مر ... يوم حلو» (خيرى بشارة- ١٩٨٨)، وشانج عميقة، فكل منهما يحكى- وإن لم تكن هناك أية حكاية تقليدية- وقائع حياة أسرة عربية فقيرة، فقدت عائلها، وباتت تبحث عن أبسط شروط الحياة الانسانية فى ظل ظروف عيش قاسية، وسكنت فى حى شعبي من مدينة عربية، يذوب وجودها فى عالم الشخصيات والأحداث من حولها، وتتقاطع أحلامها وآلامها مع أحلام الوطن وأحزانه، وإن كان الفرق بين عالمي الفيلمين شاسعاً، كالفرق بين نشوة الحلم، وقسوة الكابوس.

يعود بنا «أحلام المدينة» الى بداية الخمسينات، فى ليلة عيد الجلاء بالوطن السوري. وسط مظاهر البهجة الشعبية العارمة، وتحت سيل من المطر المنهمر، تصل الحافلة التى تقل الأرملة الشابة، عائدة من القنيطرة الى الشام (دمشق)، فى أعقاب الوفاة المفاجئة لزوجها، مصطحبة معها طفليها، الذى ترى، القلق مرتسماً على ملامح أكبرهما، بينما تبهر الآخر أضواء العاصمة. إنهم يقفون أمام منزل الجد الذى يرفض أن يفتح لهم بابه الموصد، حتى يأتى الليل الحالك، ويتطرح واحد من أهل الحارة ليقنع الجد بايوانهم

إن الجد العجوز القاسى الذى لاتعرف الرحمة طريقها الى قلبه، يذهب بالنطفل الأصغر الى الميتم (الملجأ)، بينما يكون على الصبى الأكبر (ديب) أن يشق طريقه فى الحياة وحده، فيعمل عند اللواء الذى تتوسط دكانته الحارة، حيث يتعرف الصبى لأول مرة على أهلها؛ الطالب الثورى

المحب للحياة، صاحب مدبل القماش مدمن الحشيش، شقيقه العاطل عميل المخابرات، بائع العرقسوس، الحداد، الحلاق، الجزار، البقال، عمال وعاملات المصيفة... وتفتزج في وعى الصبى طقوس الحياة اليومية، والعمل الشاق، والتقلبات السياسية، وأحاسيس الجنس، ليقترب من النضج يوماً بعد يوم، وأن لم تخل كل تجربة من الألم.

إن الصبى يجري في الحارة، يهتف لشكري بك (القولبي)، زعيم الاستقلال الذي عاد إلى السلطة بعد نجاح الثورة على الحكم العسكري الذي فرضه أديب بك (الشيشكلي)، فينتهل عميل المخابرات الذي أصبح عاطلاً في ظل السلطة الجديدة- على الصبى بضربات مرجعة، يخرج بعدها الصبى وقد ازداد إيماناً بالحربة والوطن، بينما يتراجع عميل المخابرات، فيعلق على باب منزله- صاغراً- صورة الحاكم الجديد.

ويصدم الصبى على دخول المدرسة، دون أن يتغلى عن العمل لكي يستطيع إعالة نفسه وأمه. لكن! ألم، التي تحميا تحت حصار أهانات الجد، ورغبات جسدها الشاب التي تعذيبها كلمات امرأة ماكره ترضى بعد معاناة طويلة بالارتباط بزواج عرفى من أحد الرجال، لكنها تعود وقد أدركت أنه رجل سيء الحقائق، كان يستدرجها لأغراضه الدنيئة.

وبينما كان الحلم القومي بتجسيد الوحدة العربية يبدو قريباً، كان الصبى يقترب بدوره من ادراك حقائق الحياة. فعندما يعود الرجل الفاجر ليهوم حول الأم من جديد، يطارده الصبى، لكن الرجل يهرب ويفلق على نفسه حظيرة للخراف، يظل الصبى يضرب بابها الخشبي برأسه حتى تسيل منه الدماء. ويرأسه المضمّد على جراحه، يقف الصبى إلى جانب الشاب الثورى، يتطلّعان إلى السماء، في ليلة مولد الوحدة العربية بين مصر وسوريا.

أما «يوم مر...» فينتقل بأحداثه إلى منتصف الثمانينات، وقد تمخضت الأحلام القومية عن كابوس الحياة اليومية الذي ألقى بظلاله على كل شيء. إننا في «يوم مر...» نعيش مع أرملة، في منتصف عمرها، تحميا في حى شبرا القاهري، هي وأسرته الصغيرة التي تضم أربع بنات وصبياً ضائعين في زحام المدينة. ويكون على الأرملة أن تظل محسكة بدقة قارب أسرتها وسط أمواج الحياة العاتية، يكلها دين تركه لها زوجها بعد سنوات مرضه الطويل، وهو الدين الذي يجعلها هي وبناتها مطعماً للرجال، فصاحب الدين، الميكانيكى اللفظ، يريد مقايضة تنازله عنه بزواجه من إحدى البنات رغم رفضه له، بينما يحاول صاحب المنزل، الفران المزواج، الحصول على الشقة لكي يحولها إلى دكاكين مقابل تسديد الدين، كما يلح على رغبته في الزواج من الأرملة. أما الأبنئة الأخرى فيحوم حولها شاب شرير طامع، يسعى إلى أن يكون زواجه بها وسيلة لتحقيق نزواته الدنيئة على حساب الآخرين. وتفشل البنت الثالثة في دراستها، فتسعى لها الأم لكي تتعلم التمريض، لكنها تتحول إلى إعطاء حقن المخدرات للمدمنين، وتقيم علاقة محرمة مع زوج شقيقته الشرير. أما البنت الرابعة فتصاب بالحمى الروماتيزمية نتيجة لظروف الحياة القاسية، ويبقى الابن، الصبى الوحيد، وقد تمثر في الدراسة، فأرغمته الأسرة على تركها ليمارس أعمالاً يدوية وضيعة، يقفل فيها الواحد بعد الآخر.

ومن خلال هذه الأسرة الصغيرة، ترى الكتلة الجليدية المختلفة تحت سطح الحياة في القاهرة

خلال الثمانينات، وتعيش مع عشرات الشخصيات التي أقصتها الحياة على هامشها وإن كانت مأسيتها امتداداً لمأساة الأسرة: عاملات مصنع الخلوى اللاتي تحولن إلى آلات بشرية، صانع العراوى الأبهكم، عمال القرن المستندلون المهانون، صبيان الميكانيكى المنحرفون، بائع اللبن الذي يقترح البيوت لاختلاس متع عابرة رخيصة ابنة البواب التي تعاني الوحدة وتبحث عن علاقة ما مع الأطفال والصبيان، والجارة المسيحية المرحه التي تعاطفت وحدها مع الأرملة، بينما انتهت هي ذاتها بمأساة الارتباط برجل عايب فى علاقة زواج مسيحي بلا طلاق. ومن خلال تلك الشخصيات، وحكاياتها المتناثرة المنقطعة، يعيش العالم طقوسه الأبدية التي تدور كدائرة ليس لها من بداية أو نهاية: الميلاد، والزواج، والموت.

ويكون دخول الشاب الشرير إلى حياة الأسرة بداية الانهيار، فيضاعف ديونها، ويحاول- فى صفقة خاصة به- أن يرغم شقيقة زوجته على الزواج من الميكانيكى، فلا تجد أمامها إلا الهرب، كما يهرب الصبى عندما يضربه الشاب بوحشية لأرغامه على العمل فى ورشة الميكانيكى، حيث يمارس الصبيان عدوانية متبادلة، وحيث تختلط مشاعر الشفقة بميول الشذوذه الجنسي المستتر، وتتحرر الممرضة بأن تشعل النار فى نفسها بعد اكتشاف علاقتها بالشاب..

أن ظل المأساة يظل مخيماً على جو الأسرة- وربما العالم من حولها أيضاً- لا يخفف منه استمرار الأم فى ممارسة الحياة اليومية، ولعودة الابنة الهاربة وقد تزوجت من صانع العراوى الأبهكم وأنجبت طفله، ولعودة الصبى الهارب فى آخر لقطات الفيلم، وقد أصبح رجلاً صغيراً، يعود حاملاً معه طعماً لأسرته، ويسأل أمه عن مصير أخواته.. لكن صورته تتجمد على الشاشة، وتتحول فى (فلاش أوت) إلى مساحة بيضاء خالية بلاملامح، قبل أن يسمع، ونسمع، لسؤاله جواباً.

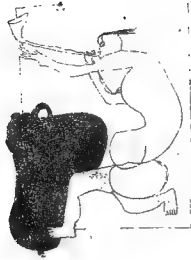
بين البكارة وفقدانها:

وهكذا يغزل الفيلمان خيوطهما فى نسيج درامى رقيق، ليعبر كل منهما عن مرحلة من تاريخ الأمة العربية من خلال الحياة اليومية التي تعيشها شخصيات عادية، فى تجاربها التي لا تمنح إلا، لقليل من السعادة والكثير من الألم.

لكن الليل الحالك الذى يخيم بظلاله على العديد من مشاهد «أحلام المدينة» يبدو دائماً وكأنه الفجر سوف يشرق فى آخر المطاف فى سمائه، بينما تبدو الحياة فى «يوم مر..»، حتى فى المشاهد التي تسبح فى بحار من الضوء، ليلاً طويلاً تمتد بلا نهاية.

إن هذا الأمل الذى يشع فى «أحلام المدينة» يجسد فى اتخاذ الفيلم من الصبى محوراً لعالمه، يعتريه ويعترينا الانهيار بينما تكشف الحياة له ولنا عن أسرارها سرّاً وراء سر، بينما يخيم اليأس على «يوم مر..» حيث تصبح الأم بطلاً وحيداً للفيلم، ويروعها ويروعنا ما تكشفه الحياة عن كارثة تلو أخرى.

إن هذا ما يجعل «أحلام المدينة» تجربة ماتزال تتخلق أمام أعيننا فى رحم المستقبل، وأن



أصبح هذا المستقبل اليوم ماضياً، بينما يبدو «يوم مر..» تجربة معطاة، جاهزة، نعرف خاتمتها المأساوية وأن ظلت في علم الغيب، تجربة لاتعيش آلام المخاض، بل تعاني آلام الاحتضار. إنك لاتجد الصبى فى «أحلام المدينة» مجرد بطل لبنائه الدرامى، وإنما يبدو الفيلم كله منطلقاً من وجهة نظره، حتى فى تلك اللقطات التى لا يكون موجوداً فيها على المستوى الواقعى، والتى تظل بدورها مكتسبة بروح الحنين الى الماضى وكأنها تنبعث من خلال ذكرياته.

وبينما يبدو الصبى (نور) فى «يوم مر..» كأنه يحمل بعض الظلال من أطفال الواقعية الجديدة الايطالية نرى ديب أكثر اقتراباً من أبطال الواقعية الاشتراكية، يواجه الحياة بشجاعة تذكرك بطفولة جوركى ذاته، يعمل ليكسر طوق العبودية الذى فرضه الجدد على أسرته الصغيرة، ويجمع بين عمله الشاق والتحاقه بالمدرسة، حيث يبدو اكتشافه لاسمه الحقيقى المدون فى الوثائق الرسمية أشبه بالتعميد، فينتطلق فرحاً باكتشافه ليعلم اسمه بين الرفاق. أما فى «يوم مر..» يخرج نور من المدرسة مرغماً بسبب اصرار أمه التى لاتستطيع الاستمرار فى الاتفاق عليه. بل إنها تدفع به الى تجربة العمل القاسية، فيهرب فى النهاية، ليضيع فى الزحام حيث لا يعرف له أحد اسماً.

إن ذلك الضياع الذى يعيشه نور فى «يوم مر..» يقوده الى علاقات مشوهة مبتورة، حيث تجهض أحاسيسه الجنسية الأولى بعد لحظات عابرة يختلسها بالهرب من عمله، يلتقى خلالها فى علاقة ساذجة بإبنة البواب التى تكبره سناً وتعامله كطفل غريب، فتشترى له الحلوى وتذهب به الى السينما، ليكتشف أنها تبهث عن متع أخرى مع شبان أكثر نضجاً، كما اكتشف فيما بعد أنه كان هدفاً لعلاقة شاذة يخفيها زميله فى الورشة تحت قناع التعاطف الزائف. أما ديب فتولد مشاعره الجنسية الأولى خلال تعرفه على العالم أثناء العمل اليومي ذاته، عندما يسترق السمع فى محل الكراء لحديث الرجال الذين يتبادلون أخبار السياسة، ويحكون الحكايات عن غزواتهم الجنسية، أو

عندما يذهب بلاليس معلمه الى المصبغة، حيث تختلط رائحة الأبخرة الكيماوية بالعرق، وتلتصق الملابس الفقيرة بأجساد الفتيات العاملات، أو عندما ينسى، تحت تأثير الابتسامة الرقيقة لابنة الجيران المسيحية، أنه فى أول يوم يصومه فى حياته، فيقبل منها قطعة من الحلوى، ليمضغها بعذوبة بالغة.

ومع النضج الذى تفرضه الحياة على ديب يوماً وراء يوم، تتحول أحاسيسه المبهمة الى حب حقيقى، وأن يكن طفولياً بريئاً، ينطلق بين جوانحه تجاه طفلة من الجيران، تأتى كل صباح ليكوى لها شريط شعرها، وعندما يفضحه رفاقه وينادونه باسمها رغبة فى إثارة غيظه، يجرى وراءهم ليستكثروا على الرغم من أن روحه تفيض بسعادة غامرة، وكأنهم ضبطوه متلبساً بالرجولة.

لكن للنضج وجهاً آخر، أكثر تعقيداً واقترباً من الاحساس بالإثم، عندما كان ديب يختلس النظر الى المرأة البدينة للعبوب (التي ترى لها شبيهاً فى الملامح الخارجية لشخصية الجارة المسيحية فى «يوم مر...») إن المرأة الفجعة تسعى الى الايقاع بأمه فى حباتها مما يشكل خطراً على الصبى، وإن ظلت تثير عنده بعباراتها الجنسية المستترة، وإيما ماتها الفاضحة، رغبة سرية ممترجة بالخوف من تلك الأتنى المكتنزة التى يراها تمسح عن إبطيها رائحة العرق والعطر الرخيص. هاهى الحياة تعلمه أن حقائقتها ليست بسيطة كما يتصورها عقل طفل، كما تعلمه أيضاً كيف يتفاعل مع الحياة حتى باستغلال العنف أحياناً. وبعد أن كان لا يستطيع أن يمسك نفسه عن الهكاء عندما يرى الدماء، أصبح قادراً على أن يمسك بالمقص محاولاً أن يبقربه بطن الرجل الذى غرر بأمه.

لقد كان ذلك كله يليق برجل صغير، إنضجته التجارب فى عالم مضطرب، حتى أنك ترى الرجال الكبار يرحفون من الرعب خوفاً من ملاحقة السلطات بينما يكون الصبى الصغير من بينهم أول من يملك جرأة صادقة وداعية على أن يضع توقيعه على بيان تأييد... لعبد الناصرا إن ابتهار الصبى الطفولى بالعالم، وأحاسيسه الجنسية الأولى، وتماطفه الوجدانى مع أحلام المدينة والوطن، تظهر جميعها معاً ليصبح اقترابه من النضج موازياً للرحلة المتعشرة للوطن نحو تحقيق الفكرة القومية

ليس هناك لذلك الاحساس باليكارة إلا ظل باهت فى «يوم مر...»، حيث يحتم الحاضر بوجوده الثقيل، لا يترك فرصة واحدة للحظة بهجة حقيقية. وبينما رأينا الأم فى «أحلام المدينة» تتبع سوارها لكى تشتري مذيقاً، وتلقى من الجد لوماً موجدأ، نرى الأم فى «يوم مر» تتبع لجارها الضابط من وراء ابنائها، جهاز تسجيل صغيراً، فاز به ابنها الصبى فى إحدى مسابقات التليفزيون، تبعه على الرغم من البهجة التى كان يشيعها فى نفوس الأبناء فى مقابل قروش قليلة تقيم به أود أسرته. ففى الأيام المرة لامتنى لأن تتحمل الأثم مقابل الاحساس بمتع الحياة، وإغا المعنى الوحيد هو مجرد محاولة الاستمرار فى الحياة، والرضا بالوقوف عند حد الكفاف، وإن لم يمنع ذلك الرضا والامتثال قسوة المصائر المأسوية التى تختبئ وراء كل منعطف الحياة، لينتهى عش الأم الفقير، الذى حاولت بكل استماتة أن تدافع عنه، وقد تناثرت قشباته فى مهب الريح.

وعلى العكس من زمن الأحلام، لا تكون بكارة المشاعر فى الأيام المرة هى الطريق الذى يفضى الى التفاعل مع الحياة، وإنما الطريق هو فقدان البكارة ذاتها.

عن الزمن والشخصيات:

إن العالم يبدو فى «يوم مر...» عالماً سوداوياً كثيباً، كما يبدو الزمن فيه يوماً واحداً مريراً لا تتخلله الا لحظات السعادة القصيرة اللاهثة المتوترة، التى تقطعها دائماً انعطافات ميلودرامية حادة، وأن كان تجاورها وتعاقبها محايداً بارداً، حتى أن الفيلم لا يش أبداً بالاحساس بتقديم الزمن، ولا يوحى بأى انتقالات زمنية على الرغم من أن أحداثه تستغرق شهراً وسنوات. وعلى العكس، يحتشد «أحلام المدينة» بالانتقالات الزمنية الناعمة، مثل سقوط المطر على الجدران الصخرية، وعلى بلاط الشارع المرصوف، والعواصف التى تكاد تقتلع الأشجار، وحلول الصيف بشمسها اللاهية، والنسيم الذى يهز الستائر، وليلة العيد، والجو الخاص برمضان وطقوسه: إيقاف الصبى من نومه عند السحور، ودقات طبلة المسحراتى، وصوت المؤذن الذى تسمعه وكأنه يعلق يطرف خفى على الأحداث، مرتلاً تواشيحه فى شجن عميق: (له الملك، وله الحمد... يحيى.. ويميت).

لقد صنع «أحلام المدينة» بتلك الانتقالات فصولاً من دراما تشيكوفية رقيقة، لحمتها وسداها ليستا الأحداث المثيرة، وإنما الشخصيات التى تراها- حتى العابرة منها التى لا تظهر إلا فى لحظة خاطفة واحدة- بشراً حقيقاً من لحم ودم، تشكل معاً لوحة شديدة الاتساع، ترى فى تفاصيلها كيف يعيش هؤلاء الناس حياتهم اليومية، ويصنعون فى الوقت ذاته تيار التاريخ، يدخنون الحشيش، ويحلقون برعى وسخرية على تقلبات السياسة واتقلاباتها، فيقول أحدهم وهو ينظر نحو الكاميرا وكأنه يوجه كلماته إلينا: (البلد بتنام على شئ، وبتصحى على شئ تانى، خليكوا سهرانين بالكو يحصل شئ وانتو نايمين!)... انهم مضطرون للهِتاف لكل من يجلس على كرسى الحكم، تراهم يسرعون بإزالة صورته بمجرد أن يطاح به، ويهتفون بالعبارات ذاتها للحاكم الجديد، الذى ينفضون القبار عن صورته ليعلقوها فى صدر دكاكينهم قبل أن (تعلقهم) السلطة الجديدة. لكنهم دائماً يخبثون فى الصدور حقيقة مشاعرهم، ويتهامسون فيما بينهم، فى لحظات الصفاء، باسم من يضعون صورته فى القلب، ويصنعون له الهالات ويحكمون عنه الأساطير، مثل شكرى بك (القتلى) الذى يؤكّدون أن أمه قد أوصته ألا يحكم بالاعدام على انسان.

ومع مثل تلك الشخصيات التى تراها فى لحظات صدقها الانسانى، ويمكنك أن تصدق وجودها، وتفهم دوافعها، وتلمس تلك الروح شديدة التعاطف التى يصورها بها الفيلم حتى عندما يبدو سلوكها مداناً على المستوى الأخلاقى. فقصوة الجد الطاغية هى فى جوهرها حصاد حياته هو ذاته فى ظل القهر الذى كانت تقارسه عليه سلطات الاحتلال التركى والفرنسى معاً، والذى تعلم منه كيف يمارس القهر بدوره على الآخرين، بينما يعيش للملذاته وحدها. ويصنع من بينه قلعة منعزلة عن العالم، يغلّق أبوابها الصدئة بفتاتيحها المتينة الضخمة. لكنك ترى الجد أيضاً فى



لحظات صفاته النادرة، وقد تغلى عن وجهه الجامد الذى يشبه القناع، يغازل المرأة البدنية الغنجة، ويفرض فى الماضى ليستخرج من أعماق ذاكرته أغنيات تركية قديمة، يشد ويكلماتها الغامضة فى طرب جذلان.

كما أن الرجل عميل المخابرات هو فى جوهره ضحية قبل أن يكون جانياً، حرمه أبوه من الميراث وأعطى كل شئ لشقيقه زير النساء، فدفعته البطالة إلى التجسس على الآخرين مقابل لقمة العيش، وعندما استغنت عنه السلطات فى فترة زوال الحكم العسكرى عاد إلى البطالة من جديد، وتغلى عنه الآخرون لأنهم لا يستطيعون أن يغفروا له ماضيه، مما دفعه إلى أن يحاول قتل أخيه، لكن أخاه سبقه بطعنة مقص خرجت لها أحشاؤه، وتل يدور حول نفسه حتى سقط وسط بحر من دمانه.

أنك أيضاً لاتستطيع أن تخطئ تلك اللمسات الحافظة التى يستخدمها الفيلم لتصوير الروح الانسانية الحقيقية، بضعفها وقوتها، وفى ملامح الشخصيات الثانوية الأخرى، مثل الميكانيكى الذى تراه فى لقطتين أو ثلاث يغازل النساء العابرات ويفنى لوردة الحب الصافى، لكنك تراه أيضاً يفنى لثورة تموز الغالى، ويضع بصمة أصبعه على بيان التأييد لعبد الناصر، هناك أيضاً شيخ المسجد، الذى لا تراه الا مسرعاً كأنما يخشى مواجهة الناس والأحداث، ولا يجد اجابة عن تساؤل بعضهم لتأييده للسلطة السابقة عندما كانت فى الحكم.

وهناك أخيراً، ذلك الرجل الطيب، الذى وقف مع الأسرة ليلة وصولها ليقتنع الجد بايوائهم، تراه فى لحظة غضب يكيل الضربات القاسية لشاب سياسى ليمنعه من الدخول إلى الحارة درماً لشبهات السلطة. إن الرجل يعود فى لحظة صفاء، وبعد عودة شكرى بك، ليبدى ندمه أمام الصبى ديب، ويعلم بأسى : (إنها الضرورة ياديب).

نعم، أنها الضرورة، أو الظروف الاجتماعية والسياسية القاهرة التى تصنع البشر، والتى تأخذ

مكاناً هاماً في البناء الدرامي لفيلم «أحلام المدينة»، لكنك تنقدها الى حد بعيد في «يوم مر..»، حتى أنك ترى الشخصيات فيه أنماطاً جاهزة ساكنة لاتكاد تلاحظ عليهم تطوراً في تفاعلهم مع الأحداث، بل أنهم يبدو أقرب الى أن يكونوا جزءاً متعزلة، تسود في أعماقهم كراهية متبادلة- غير مبررة درامياً- تجعلهم يصرخون ويتشاجرون ويتقاتلون دون أن يعيشوا على الشاشة لحظة واحدة من التأمل أو الصراع الداخلي.

ويقدّر مايعكس ذلك رؤية واعية من صانع الفيلم، مقصودة لذاتها، للتعبير عن قسوة الحياة ومرارتها، فأن تجاهل البعد الاجتماعي للشخصيات بأبعاده الانسانية، يعكس قصوراً واضحاً في البناء الدرامي للشخصيات، فكل الرجال- فيما عدا صانع العراوى الأيكم- شخصيات كريهة، شريرة، تبدو جميعها- في جوهرها- تنوعاً على شخصية الشاب الشرير، الذي لايقدم الفيلم مبرراً درامياً واحداً منعاً لقسوته الطاغية، سوى اصراره على أن تضحي الأسرة بكل شيء من أجل أن يأكل البطيخ ويشرب الماء البارد (1)، ويهدد بين الحين والآخر بعدم اتمام الزواج من الابنة التي تعلقت به، والتي يبدو ارتباطها به نوعاً من الغريزة العمياء التي يغذيها بداخلها، كما تقول هي ذاتها بصراحة ومباشرة، (الشیطان الشاطر). لكن الأكثر أهمية هو أنك لاستطيع أن تفهم مالمذى يجعل الأم، شديدة الصلابة صغبة المراس، تقدم له التنازلات صاغرة، رغم اعتراضها بأنه قد (ضيع لها بنتين)، وزغم رده الوقع الصفيق بأن (الباقى في السكه) بل إن الرؤية السرداوية القائمة تجاه الشخصيات تمتد الى بطة الفيلم ذاتها، التي جعلتها الحياة تفقد الثقة في الآخرين، حتى انها توحى لجارها الذي باعت له جهاز التسجيل بأن من المحال أن يتسرب الى نفسها الشك في أمانته، لكن ما أن يعطيها ظهره حتى تبدأ في عد النقود متوجسه في نقصانها. لكن الأكثر غرابة أننا نفقد الكثير من اعجابنا بالأم، بل لعلها تثير رفضنا أيضاً، حين يقدم لنا الفيلم ذلك التعاطف الذي تديه نحو الآخرين على أنه تعاطف كاذب، فتراها تشارك في جنازة جارتها المسلمة الفقيرة، تقطع العويل والصراخ الزائفين لتتحدث مع ابنتها في أكثر أمور الحياة تفاعلاً، ثم تترك الجنازة، ومعها كل النساء، لتنهولن الى التلفزيون ويتطلعن بهلابة الى صورتها على الشاشة وهي تتسلم الجائزة. وفي المشهد التالي مباشرة، تشارك الأم في عرس الجارة المسيحية الغنية، وعلى حين تطلق الأم زغرداتها المدوية، فإنها تخفى وبناتها، ضحكاتهن الساخرة من العروس التي تمزق فستانها الضيق من فرط بدانتها.

كما تتسلل نزعة فولكلورية مصطنعة الى ملامح الشخصيات، حتى أنك تسمعها أحياناً تتحدث في حوارها بلغة واحدة، تتحشد فيها الأمثال الشعبية والكنائيات العامية التي يكاد بعضها ان يمتكر على ألسنتها جميعاً. كما تبدو الشخصيات أحياناً وكأنها خرجت من بين طيات الكتب لامن زحام الحياة، أو كأنها لاتجسد شخصيات حقيقية وإنما قتل مايتصوره صانعه صانعو الفيلم عنها، فلا يمكنك أن ترى فتاة اليوم في القاهرة- أياً ماكان تدبى المستوى الاجتماعي الذى تعيش فيه- تنادى أمها بلقظ (بأمة)، وليست هناك أرملة قاهرة، تدفعها حسرتها على شهابها الضائع، الى أن ترسل خطاباً الى الامام الشافعى ليكون قاضياً بينها وبين زوجها الذى مات وتركها (حتى لو كانت بعض سطور الرسالة منقولة عن دراسة الدكتور سيد حويس حول الرسائل

التي تصل الى ضريح الامام الشافعي، والتي كان مرسلوها- من الريفين أساساً- لا يطلبون منه أبداً أن يقضى في نزاع مع غريم ترك هذا العالم الى العالم الآخر، كما أنه ليست هناك أم لاتعرف القراءة أو الكتابة، مثل عيشة «في يوم مر..»، تسدى النصح لأطفالها- في ثلاثة مشاهد من الفيلم- عن طريق استخدام الحكايات الرمزية المقتبسة عن حكايات ايسوب أو لافونتين أو حتى كليلية ودمنة. بل ليس هناك على المستوى الواقعي، في القاهرة المعاصرة ذات العشرة ملايين- حتى لوبدأ ذلك موحياً بدلالات رمزية- منادى عجوز، ينادى على الصبي الهارب، بصوته المتحشرج كأنات مريض مترجع، وقد ضاعت نداءاته في زحام المدينة.

عن الواقع والرمز:

إن هذا الاستخدام الذي يحقق تفاعلاً جديلاً بين تسجيل الواقع المحسوس، ودلالاته الرمزية التي يوحى بها من خلال الأدوات السينمائية، يمكن أن يخلق بالفيلم الى عالم الشعر (مع الاحتفاظ بالجذر الواقعي قابلاً للتصديق)، لكنه قد يحول الدلالة الشعرية الى معادلة رياضية فجأة، أو قد ينزع عن الواقع حرارة الحياة.

وفي الحقيقة أن «يوم مر...»، الذي يتعامل مع الواقع المعاصر، وتدور أحداثه (هنا، والآن) قد امتلك فرصة أكبر بكثير للتناول الواقعي بالمقارنة مع «أحلام المدينة»، الذي كان عليه أن يخلق من جديد واقعاً قد أصبح اليوم ماضياً!

لذلك استطاع «يوم مر..» في مشاهدته المنفصلة أن يحقق اقتراباً حقيقياً من الواقع، وأن يتحول في بعض لقطاته الى دراسة متأنلة فاحصة له. ولقد ساعدت الخبرة التسجيلية لمخرجه خيرى بشارة، ومن خلال كاميرا طارق التلمساني، في تصوير لقطات تتميز بالتقائية والعفوية، لشوارع القاهرة والحياة اليومية فيها، كما ساعد الحس الجمالي الخاص للمخرج في تصوير الحصار المادى والنفسى الذي يعيشه أهل القاهرة الفقراء داخل البيوت، بجدرانها الخائقة كابية اللون، التي لا تترك للشخصيات- في الواقع والكادر السينمائي على السواء- الا مساحة ضيقة يتحركون فيها وقد انحنى قاماتهم وانكسرت نفوسهم. لكن التصوير في «يوم مر..» يترك أحياناً الى البحث عن الجمال الشكلى المجرد، خاصة في تصويره للأشعة التي تتخلل زجاج النافذة الملون، الذي لا يضيف دلالة ومزية ما، في نفس الوقت الذي يهدف فيه- على المستوى الواقعي- غريباً تماماً على طابع المسكن الفقير، الذى يقع على الشوارع مباشرة، حيث يكون زجاج النافذة معرضاً على الدوام لأن يتحطم، ويكون أكثر قابلية للتصديق عندما تستبدل بعض أجزائه بقطع من الورق أو الخشب.

ويدفع الطموح الفنى صانعى فيلم «يوم مر..» الى محاولة جعل الصورة السينمائية تتجاوز- في بعض المشاهد- جنورها الواقعية، أو تستغلها أحياناً لتعبر حرفياً عن كنايات اللغة المنطوقة واستخداماتها المجازية- فعندما يريد الفيلم أن يقول أن القناة التي امتنعت الترميض قد انزلت الى طريق خاطئ، فإنه يجعلها تسير في طريق على مدخله إشارة (منحوي الدخول)، لنراها في



المشهد التالي مباشرة وهى تحقن المدمنتين بالمخدرات، ولأن الفيلم يريد أيضاً أن يخبرنا بأن الشاب الشرير (لا يدخل الهيوت من أبوابها)، يجعل المجارى تطفح حول المنزل فى ليلة العرس، فلا يجد الشاب وسيلة للدخول إليه إلا من النافذة متسلقاً لوحاً خشبياً، كما نراه يهرب من النافذة فى لحظة ضبطه متلبساً بالخيانة مع شقيقة زوجته. وفى مشهد طويل آخر، يبدأ الشاب الشرير فى اقناع الأرملة بشروطه الجائرة للزواج من ابنتها، بينما ترى من بين قضبان النافذة التى تطل على الشارع لاعباً من ألعاب الحواة يتلعب النيران، فى الوقت الذى يضع فيه الحوار عبارة صريحة على لسان الشاب: (دا مولد وصاحبه غايب)، ليؤكد الفيلم لنا أن لاعبي الشاب الشرير (تشبه) ألعاب الحياة.

وهكذا يعمد «يوم مر..» الى اصطناع أدوات (التشبية) التى تحاكي اللغة، على الرغم من أنها تكون فى الأغلب متسمة بالافتعال والمباشرة، فاقدة لحياة الحياة، بل وربما يكون التشبية أحياناً أكثر ضعفاً من الأصل الواقعى وحده.

أما «أحلام المدينة»، فقد ظل وفيماً فى كل تنفاصيله للجذور الواقعية للصورة رغم ماتحملة من دلالات رمزية، فلم تتحول لقطاته أبداً إلى مجرد تصوير جميل، حتى فى تصويره للمجردان واطارات النوافذ والطرقات الصخرية والسماء الملبدة بالغيوم، التى لم ترها كطبيعة صامتة أو مناظر طبيعية وإنما اكتسبت جميعها، فى سياق الفيلم، بعداً إنسانياً يصب فى مشاعر الشخصيات وتحولاتها. كما أن الرمز يستمد وجوده دائماً من واقع مجسد، فتكتسب حركة كبس الوابور التى يقوم بها الصبى وهو يتأمل إحدى فتيات المصيفة دلالة جنسية، كما تصبح اللقطة القريبة للمكواة وما تبعثه من بخار حار تشبيهاً جنيلاً بالصورة لحديث الكواء عن شوقه الجنسى العامر تجاه العاهرة،

كما تتأكد دلالة القهر الذى يمارسه الجد على الأم عندما تنخفض الكاميرا لكى ترى الأم وقد

أقعّت على الأرض في ظل مثنّة عالية تحتلّ الجزء الأكبر من الكادر. وفي إحدى اللقطات المرحية، يسقط الصبي على الأرض تحت تأثير الكلمات التي يكيّلها له عميل المخابرات عندما يسمعه يهتف باسم شركى بك. إن الكاميرا تصور الصبي من مستوى منخفض قريب من سطح الأرض، لتظهر في مقدمة الكادر قطع أواني فخارية متكسرة، يرقد الصبي بينها ليقوم ينفّض عن نفسه الغبار، ويُسّح عن فمه الدم، وقد بدأ - من خلال زاوية التصوير - أطول قامة وأصلب عوداً.

إن هذا الوعي الفائق بوحدة الأسلوب الذي يخلق الدلالة الرمزية من خلال التفاصيل الواقعية، يمتد أيضاً في «أحلام المدينة» إلى شريط الصوت، الذي يعتمد على المؤثرات الصوتية ذات الأصل الواقعي وحدها: صوت المطر، ضوضاء الشارع، صياح البشر ونداءات الباعة، كما يعتمد على التفاعل الخلاق بين التعليق الصوتي (الذي يأتي دائماً من خلال مصدر واقعي) وبين الصورة. في اللقطات الأولى التي تظهر فيها الأم، بعد أن عادت لتوها إلى دمشق، تصورها الكاميرا في لقطة قريبة بينما تسمع على شريط الصوت تعليقاً آتياً من مديح في خضم الاحتفالات بعيد الجلاء: (تلك الأم الروم التي ألهمت للعالم أزهى الحضارات)، لتمتزج منذ البداية صورة الأم والوطن معاً. إنه الوطن الذي كان قد نال استقلاله عن الاحتلال الأجنبي، لكنه ما يزال يبرز تحت نير السلطة العسكرية التي تشده بأغلالها إلى الماضي، فترى الجد في مشهد لاحق يجرّ الأم جواراً لكي تسلم طفلها إلى الميتم (الملجأ)، وترى وجه الأم في لقطة قريبة، وقد غطاه وشاح أسود تهزه الريح، بينما تسمع على شريط الصوت... تشيد الاستقلال!

حتى الزغنيات ذات المصدر الواقعي، تجدها في «أحلام المدينة» تكشف اللحظة الدرامية، فتتوازى أغنيات الجد التركية الغامضة مع إلحاح المرأة الماكرا على الأم، ليتأكد جو الحصار الذي يدفعها إلى قبول الزواج من الرجل ذي العلاقات المشبوهة مع السائحين القادمين من بلاد البترول. كما نسمع أغنية (غنى لي شوى)، تترنم بها الأم بعذوبة تمتزج بالأسى، وهي تصاحب الصوت الصادر من المديح، خلال مشهد بالغ الرقة وهي تعطي لطفلها العائد من الملجأ حماساً دافئاً، (وهو المشهد الذي يتكرر في «يوم مر...»، وإن اقتقد كثيراً من رقتة).

أما في «يوم مر...»، فإن شريط الصوت يكتسب تلك الدلالة الرمزية في بعض مشاهد، لكنه يصبح أكثر ابتعاداً عن جذوره الواقعية. إن الأم تعيش مرارة الحياة في زمن رديّ، تطوف ذكرى الماضي الجميل بوجودها كما يطوف الحلم، فيتنسّاب شجونها لتري زوجها الغائب يعينى خيالها يمشي مختللاً ببذلة العسكرية، كما كان يفعل في زمن الأحلام، تسمعه يعزف لها ألحان الحب بألته الموسيقية التي كان يعزف بها أيضاً أناشيد الانتصار.

لكن الفيلم يستطرد في استخدام آله الساكسفون، التي يبدو صوتها غريباً إلى حد ما على الأذن العربية، لتعزف موسيقى مصاحبة لأحداث الفيلم، في خليط غير متناسق من الألحان الشرقية والغربية، القديمة والجديدة. كما يضيف الفيلم أغنية تسمعها مع نزول العناوين في بداية الفيلم ونهايته، وإن كان الهدف منها هو تحقيق نوع من الاغراب على طريقة بريخت، ومحاولة دفع المتفرج إلى التفكير فيما يراه وعدم الاكتفاء بالانفعال به. إلا أن هذا الاستخدام ذاته قد يبعد

بالفيلم عن الایحاء المقتنع بجلوره الواقعية، خاصة وأن كلمات الأغنية- على الرغم من أن كاتبها هو أحمد فؤاد نجم- تتحدث عن الدنيا التي تشبه السيرك، فتجده الواقع من شروطه التاريخية، وتحوله الى قضية فلسفية مطلقة بلازمان أو مكان.

وهكذا ظل واقع الأسرة الفقيرة في «يوم مر..» ضائعاً متردداً بين تجسيد الواقع، والتسامي به الى الرمز السياسي للوطن المازوم أحياناً، وإلى الرمز الفلسفي لمولد الدنيا الصاخب في أحيان أخرى. قد تستطيع أن تلمح دلالة سياسية ما وراء الدين الذي يكبل الأم ويجعلها نهباً هي وأسرته للمطامع، وقد ترى صاحب الدين على أنه واحد من رموز الطبقة الصاعدة الجديدة، صاحب الورشة الذي يريد أن يملك المستقبل بزواجه من الابنة، وقد تقترب أكثر نحو الدلالة الرمزية عندما يضع الفيلم على لسان الصبي فكرة أن (الدين لازم يتقسم علينا كلنا). لكن الرمز يضيغ تماماً إذا حاولت أن تجد معادلاً لشخصية الشاب الشرير، الذي يضعه الفيلم في إطار ميلودرامي، ويجعله مسئولاً وحده عن الدمار الذي أحاق بالأسرة، ويسميه عرابي دون أن يلتفت الى ما يحمله هذا الاسم (نادر الاستخدام الى حد بعيد) من دلالات في التاريخ المصري، تزيد من رمز الشخصية اضطراباً.

وعلى النقيض، ينصهر الواقع المجسد في «أحلام المدينة» مع دلالاته السياسية الرجوة. وهل هناك ماهر أكثر عمقاً وتأثيراً من شخصية الرجل العجوز، صاحب المصيفة، الذي فقد بصره في حرب فلسطين عام ١٩٤٨، والذي ظل يحمل في قلبه أملاً لا يموت، ولا يتحقق، بأن يسترد بصره ذات يوم؟ إنك تراه في لقطات عديدة، تتكرر وتتقاطع مع مشاهد الجزء الأخير من «أحلام المدينة»، يسير على غير هدى في الشوارع، يتعمس الجدران، ويسترجع عن ظهر قلب رسالة أملاها على ابنة أخته، يحكي فيها تفاصيل المعركة التي ذهبت بنور عينيته. وإذا كانت الأم في «يوم مر..» قد بعثت برسالتها الى ضريح الامام الشافعي، فإن رجلنا العجوز الأعشى يبعث بها الى عبد الناصر!

ومن المؤكد أن أياً من الرسالتين في الفيلم لم تصل الى غايتها أبداً، وباتت صرخة بلا صدى. لكن من المؤكد أيضاً أن الرسالة الحقيقية التي يتوجه بها «أحلام المدينة» الى جمهوره قد تركت أثراً حقيقياً من الحنين والأسى العميقين اللذين يدفعان بنا الى رؤية أكثر وضوحاً للتاريخ العربي المعاصر، وفي اللقطات الأخيرة من الفيلم، ووسط مظاهر الاحتجاج الرسمي بميلاد البلور الأولى للوحدة العربية، يضع الشاب الثوري ذراعه على كتف الصبي، ويدعوه الى النظر الى السماء، حيث يشرق القمر بدرأ، ويقول له: «انظر. الله بذاته مع الوحدة»

ها هو الصبي المضمد الجراح، الذي لابد قد أصبح اليوم كهلاً، وها هو الوطن الذي عانى من الاحتلال والرجعية والسلطة العسكرية والتمزق، ها هما يتصوران- في تلك اللحظة- أنهما استطاعا أن يحققا «أحلام المدينة»، بينما نعرف- نحن المشاهدين، ونحن نرقب تلك اللحظة من بعيد- أن الحلم قد راحت سكرته، وأن الصبي والوطن قد تعثرت بهما الحياة والتاريخ، وضاعت منهما- الى حين؟!- أحلامهما في «يوم مر...»

المستولون والمبدعون ومجلات الهيئة

عندما صرح سمير سرهان رئيس هيئة الكتاب عن عزمه انشاء مجلة ثقافية واحدة تحمل محل مجلات الهيئة (ابداج، فصول، القاهرة، المسرح، علم النفس، الفنون الشعبية، عالم الكتاب) كان يسمى في المقام الأول إلى ابعاد الأنظار عن الهيئة فلت بلاورق لمدة ثلاثة شهور، أى بعد انتهاء زفة المعرض الدولي للكتاب في فبراير ١٩٩٠، ولكي تنوء الحقيقة ولايتطرق أحد لمسألة الميزانية التي يلتزمها المعرض، كان عليه أن يشغل المثقفين والاعلام بقضية أخرى.. فكان التصريح بالفاء المجلات السبعة واصدار مجلة واحدة شاملة- ثم تراجعه فيما بعد مع أول كمية ورق تصل إلى مطابع الهيئة.

والتلويح باغلاق المجلات لايد وأن يجعلنا تسأل: لو كان هناك اتحاد كتاب حقيقي أو منظمات أو جمعيات يعمل المثقفون في اطارها، هل يظل مستقبل المجلات مرهونا بقرار يصدره د. سمير سرهان؟

ولأن هذه المؤسسات لاتخضع لرقابة شعبية فان قراراً فردياً باستطاعته أن يلغى منابر ثقافية فاعلة قدمت وتقدم للثقافة المصرية الكثير والكثير رغم كل السلبات التي تهاصرها.

ولأن المبدعين المصريين خارج اطار «الحسبه» السياسية الثقافية فان قرارا لمستول يستطيع أن يضع الحركة الادبية والنقدية في سلة المهملات.

لقد تضاربت الاختصاصات، والصراع قائم بين الوزارة وهيئة الكتاب إذ كان لوزير الثقافة مشروعه الخاص باصدار مجلة ثقافية دون أدنى تنسيق مع الهيئة التي تتبعه اداريا وحيث تسود الشللية، وعدم وضوح مشروع ثقافي للدولة وظهور نبرة المجلات الخاسرة

كأن الريح هو الهدى من مجلة ثقافية تصدرها الدولة التي بددت الكثير، وتبخل في الحركة الثقافية بمجلات تبرز وجه مصر الحضارى وتؤسس حركة ثقافية هي الدرع الرافى لحمايك هذه الامة خاصة فى ظل الانتشار السرطانى للجماعات الظلامية التى تستهدف فى المقام الاول تدمير أسس المجتمع المدنى الذى تلعب الثقافة الدور الرئيسى فى تماسكه وتطوره.

لقد كان تضارب ردود المسئولين عن المجلات فى «الاهالى» مثالا للفوضى، فكل منهم فى واديه الخاص تحركه مصالحه.

يقول د. محمد عثمانى (رئيس قطاع النشر، ورئيس الترجمة، ورئيس تحرير مجلة المسرح، ورئيس...) ان المجلات ميتة وخاصة القاهرة وابداع وفصول، فهى انشئت فى ظروف غير صحية وعلى أسس غير سليمة (قبل سمر سرحان) فمجلة القاهرة انشئت لارضاء رئيس تحريرها السابق عبد الرحمن فهمى وفصول صنعت لجند اعتدال عثمان وعز الدين اسماعيل.. وهى ليست مجلة ولكنها كتاب دورى.. يضحك عليه الجميع، لأن أصحابه يروجون لمنهج غير انسانى هو «البنويدي» التى انتهت فى العالم كله ويدافع عنانى عن بعض المجلات مثل مجلة المسرح (سريعة الانتشار.. بفضلها) والفنون الشعبية وعلم النفس وعالم الكتاب.

ويقول د. عبد القادر القط رئيس تحرير مجلة «ابداع» المحافظة: ان المجلة لم تصدر لمدة ثلاثة شهور والسبب قصور الهيئة ومشاكلها الخاصة بالورق، فمن يصدق أن العاملين بالمجلات لم يحصلوا على مكافآتهم سبعة شهور كاملة؟ وقل المطبوع من خمسة آلاف إلى ثلاثة آلاف، وكنا نطبع على ورق أبيض ٧٠ جرام أصبح ورق ستانيه كورق الجرائد.

وأضاف انه قدم استقالته أكثر من مرة بسبب هذه الظروف، وقد أصبحت المجلة مضیعة للوقت وخاصة عند التعامل مع شأن مغرورين محدودي الثقافة.. وسيكون يوم الهنا بالنسبة لى عندما يتم إغلاق المجلة!

أما د. صلاح فضل نائب رئيس تحرير «فصول» قال: ان فصول تشل صناعة ثقيلة... باعتبارها المجلة النقدية الوحيدة فى مصر وهى على حد قول د. لويس عوض... قد ردت للثقافة المصرية الاعتبار خلال العشر سنوات الماضية.

وأضاف. د. صلاح فضل ان انشاء مجلة على أنقاض مجلات سابقة فكرة خاطئة. وبعد آراء المسئولين هذه كان علينا أن نستطلع آراء المبدعين الذين يقيمون هذه المجلات ويلور «المكن» لهم وتستمد هيئة الكتاب حقيقة كونها هيئة للكتاب لأنهم فى الجانب الآخر يكتبون ويبدعون

فهبدأ الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة بقوله:
من المؤكد أن المجلات الأدبية التى تصدرها الهيئة قد قامت بدور بالغ الاهمية فى انقاذ الابداع

أبو سنة: سجلات الهيئة حافظت على تماسك الحركة الابداعية

الكفراوي: نعيش في مجتمع يخضع مصيره الثقافي لسيطرة
جماعة تعمل بغير ضمير حقيقي

الجداد والجديد.

وخلال العشر سنوات الماضية صدرت مجلة «فصول» ١٩٨٠، ومجلة «ابداع» ٨٣، ومجلة القاهرة ١٩٨٦، ونشرت هذه المجلات النتاج النقدي والابداعي.. وقد تابعت هذه المجلات مهمة ونشاط ما تبقى من تيارات أصيلة على الساحة الثقافية، ولا أتصور الحركة الادبية بدون هذه المجلات إلا أن تكون عالية على المجلات العربية التي تصدر ولا تعرف من قارئها على وجه التحديد

وهذه المجلات حافظت على تماسك الحركة الابداعية وحالت دون سقوط التيارات الشعرية. ورغم اختلاف بعض الاصوات الشعرية مع سياسة هذه المجلات إلا أنني أنظر إلى الجانب الابداعي.. وكانت ستتحول الحياة الثقافية إلى كارثة بدونها.

الظواهر السلبية.

يبقى أن نضيف بأن هذه المجلات تتجه لبعض الظواهر السلبية مثل أغتراب مجلة فصول النقدي واتساع المسافة بينها وبين الشعر في مصر والحاحها على الجانب النظري وترويجها للتيارات الغريبة التي لاتلائم التيار الحالي مثل البنيوية وعدم الاهتمام بالشكل الفني في المجلات الاخرى مثل التبريب، ومثل غياب أبواب شهرية ويواجهنا أيضا في الفترة الاخيرة الجمود في التوزيع وفقدان الاستجابة، بحيث أصبح الصوت الادبي محاصرا بهامش واسع من الاهتمام واللامبالاه الامر الذي انعكس في صورة أحباط على نفسية المبدعين الذين أصبحوا بلاقراء تقريبا.

ويضيف أبو سنة: وفي تصوري انه لابد من دراسة فلسفة هذه المجلات ودراسة الشكل الفني لآخراجها والمكافآت والعودة إلى الاعلان الواسع عن مآذيتها وبحث مشاكلها وتشكيل هيئات التحرير بحيث تمثل كل التيارات على الساحة وأن نعمل على معالجة السلبيات.. لاننا في وقت

ينحسر فيها الصوت الادبي وسط الملامى، وسوف يكون الاخلاق كارثة بكل المعايير.

أما القاص سعيد الكفراوي

مأساة.

أن تتأمل واقعنا الثقافي فتشهد له، بخيبات الرجاء، وتضطر آخر المطاف أن تدبنه. ويظل السؤال معلقا باحثا عن اجابه: هل بهذا الوطن شعراء وقصاصون؟ اذن لماذا ليس لهم ذلك التأثير فى الواقع كما كان للسابقين؟ فتضطر أن تهيب أنك تعيش فى ظل مجتمع تختلط فيه الاميه بالسلفية، يخضع مصيره الثقافى لسيطرة جماعة تعمل بغير ضمير حقيقى وتتوجه لتحقيق مصالحها الذاتية وبالتالى غابت توجهات الثقافة الحقيقية ما الذى جعل مجلات الهيئة عاجزة عن أن تعكس الهم الحقيقى للثقافة وأن تعبر بصدق عن واقع هذه الأمة، حيث يكون لها الحرية المطلقة فى الفعل والبحث عن أفق للمستقبل تمتلك فاعليتها بشرط الاختلاف وربط المنتج الثقافى بالاسئلة الصعبة.

تأمل تكيه الهيئة محمد صاحبها وقد وزع ارثها على جيله وعلى أصدقائه وعلى شلته من المقربين، وحولها يوعى إلى بيت موقوف بلا فاعليه فى الواقع، وجندها يطلق الصراخ لخدمة معرض الكتاب حيث (زفة الموسم)

سعد الحكيم قاسم، انا ضد اخلاق اس مجلة تصدرها الهيئة

محمد صالح، لماذا كل هذا الاهتمام براس المثقفين فى
اخلاق المجلات الثقافية؟

كيف بالله لا تكون لمصر رائدة الثقافة، مجلات تعبر عن ضميرها الثقافى الحقيقى، فمئذ الصعود الميكرو لفرقنا القومى لكأس العالم وولدنا الحبيب يقف على رأسه حيث نقف مشدوهين لنشاهد آخر فتوحات «المصريين أهمه» وهم يعيدون للكبرياء الوطنى ماضع منه فى سنوات الهزائم وانكسار الروح.

وها هما (الاهرام الرصينة والاخبار الفهيمية) تصدران مجليتهما الرياضيتين مشاركة منهما فى آخر زفة لقرتنا السعيد.. فى الوقت الذى تثار قضية استمرار المجلات الادبية أم لا لقد حصل عننا الكبير نجيب محفوظ على جائزة كبيرة المقام كانت لابد أن تكون دافعا للاهتمام بالثقافة والمجلة والكتاب.

لماذا لم تصدر الاهرام والاخبار مجلة ثقافية بعد نوبل محفوظ؟ ولماذا تسعى الهيئة إلى اغلاق مجلاتها وتوقف سلاسلها هل هو آخر الامر تعبير رسمى عن موقف من الثقافة والمثقفين ومن ثم يعبر عن قصد حقيقى هل نحلم بواقع ثقافى أكثر عدلا؟ ومجلات تمتلك فاعليتها فى التعبير عن أجيال القراء والقصاصين والشعراء والمبدعين الحقيقيين فى هذا الوطن، هل يفعلون؟ أننا نعيش فترة ظلام فلا نهصر إلا الظلام. ام اننا نصرخ فى زمن ثقافة الازمة؟

أما الشاعر محمد صالح فله رأى آخر :

تفتح المجلات؟ تغلق المجلات؟ تلك ليست القضية، القضية الاولى بالنقاش هى: كيف تدار هذه المجلات؟ ومن تخدم؟ وفى تصورى ان التلويح باغلاق المجلات الثقافية القائمة يقصد به فى المحل الاول توريث المثقفين فى الدفاع عن مجلات هزيلة، وتثبيت مصالح من لهم مصالح فيها تدخل الموضوع من بابہ فنسأل: هل كان رأى المثقفين هو أحد العناصر التى قام عليها اصدار هذه المجلات؟ وأنا اعنى هنا المثقفين بكل اتجاهاتهم، وليس مقالوى الثقافة. وأسأل مرة ثانية اذا كانت اجابة السؤال الاول بلا، ومادامت السياسات الثقافية فى واد والمثقفون فى واد آخر، فلماذا اذن كل هذا الاهتمام برأى المثقفين فى اغلاق المجلات الثقافية؟

لقد سدت كل السبل فى وجه اصدار مجلات (الماستر)، ومنع المثقفون من اصدار متابريهم، وحيل دون كثيرين منهم والحصول حتى على عضوية اتحاد الكتاب، واحتكرت المؤسسات الثقافية حق اصدار المجلات والكتب، لكن الابداع الحقيقى للثقافة المصرية، استعصى دائما على أن يحشر بين اغلقة هذه المجلات فلماذا يحاولون الآن أن يملقوا فى رقاب المثقفين جريمة تعثر صدور هذه المجلات وهزالتها؟

ليقبلوا هذه المجلات، أو ليستمروا فى اصدارها، ولتظل القضية الاولى باهتمام جميع المثقفين هى: اصدار مجلات تعبر عنهم وتدارهم

عبد جيبو: هل تقف الدولة مع الجهل والتخلف ضد الثقافة والمتقنين

يوسف أبو رية: ما يحدث من اضطراب عتسق مع الموقف
العام من الثقافة فى مصر

أما عبد الحكيم قاسم فيقول:

أنا ضد اغلاق أى مجلة تصدرها الهيئة... وإذا سلمنا أن هناك قصورا فعلينا أن نسمى لتطوير هذه المجلات ورغم أن هذه المجلات تصدر من المثقفين الى المثقفين الا انها تقوم بدور فعال وهى التى تبرز أسماء المبدعين وأنا شخصا اشتاق دائما للنشر فى «ابداع» والتى لا بد وأن يخصص لها الورق طوال السنة وكذلك مجلة فصول ذات السمعة الطيبة فى الوطن العربى.

وعن المجلات الثقافية عامة يقول الروائى عبد حبيب

ليس هناك عاقل يهتم أمر الثقافة المصرية ويوافق على إغلاق أى مجلة ثقافية من ناحية المبدأ، ويذكر الجميع ما ترتب على إغلاق المجلات الثقافية السابقة (الفكر المعاصر، الكاتب، المجلة، تراث الانسانية.. الخ) من نتائج كان واحدا منها، ولعل هذا يردع من يفكر باغلاق المجلات القائمة (ابداع- القاهرة- فصول.. الخ): هجرة أقلام المبدعين للكتابة فى مجلات البلاد الأخرى، والكلام عن أن مصر الدولة تقف ضد الثقافة والمثقفين، وأنها مع الجهل، والتخلف فهل يريد من يفكر فى اغلاق هذه المجلات أن يتردد هذا الكلام مرة أخرى؟ ولصالح من؟ أم أنهم فعلا يريدون لمصر الجهل والتخلف؟

لكن هناك ملاحظة تخص ما تردد من كلام عن اغلاق هذه المجلات هل تردد بناء على معلومات صحيحة؟ وهل لم يكن الموضوع «طعما» أريد به اختبار رد الفعل، وبلغته الاهالى؟ أم أن المعلومات حقيقية والتصريح الأول باغلاق المجلات الذى أدلى به كل من الدكتور سمير سرهان والدكتور محمد عنانى صحيح ودقيق، لكنهما تراجعاً بعد رد الفعل الرافض لاغلاق المجلات؟ هذه أسئلة لا بد من الاجابة عليها

لكن، ومع احترامى للرغبة فى اثاره قضية ساخنة. علينا مبدئيا أن نطرح السؤال الأهم فى تقديرى: هل المجلات الثقافية الموجودة فى مصر الآن، وضمنها حتى تكون منتصفين هذه المجلة التى نعتبرها مجلتنا (أدب ونقد) هل تقوم بدورها المطلوب منها؟ وهل ما تنشره يعمل فى اتجاه

التقدم؟ وهل مستواه هو المعبر فعلا عن واقع الحياة الثقافية المصرية؟ وهل العدل «هو الحكم بين المسؤولين عنها وبين المبدعين المصريين، وهل ادارات هذه المجلات تعمل بطريقة «تخدم» هذه المجلات وانتشارها، واتساع دائرة قرائها وكتابها (المصريين والعرب) أم أنها تنام فى العسل، وبالتالي، فإن الرسالة لا تصل؟

فى تقديرى الشخصى، وحتى بالنظر الى ما هو قائم من مجلات ثقافية فى بلاد عربية عديدة كالمغرب ولبنان حتى لا تنقل الامارات والكويت فيقال لنا: الامكانيات او بالمقارنة بها فان مجلاتنا متخلفة على كل المستويات وهى محتاجة الى اعادة صياغة مدروسة ومخططة وديمقراطية. تحتاج أولا الى اعادة النظر فى مكافآت الكتاب، وهى مسألة أصبحت، بعد ان وصلت الى وصلت اليه من تدنى، تمس كرامة الكاتب المصرى، والحل حتى لا يقال لنا الامكانيات مرة أخرى، أن المجلة التى لا تستطيع أن تدفع مكافآت كريمة لخمسين كاتباً فى العدد أن تنشر لعشرين منهم ومكافآت مجزية.

تحتاج ايضا لاعادة النظر فى مستوى ماتنتشره، ونيزد المجاملات، فأحيانا وأنا أعلم التفاصيل، تنشر مواد لاسباب شخصية، كالصداقة أو الرغبة فى حشد أكبر عدد من الاشخاص حولها أو بسبب الارهاب الذى يشنه بعض المدعين، وهذا بالتأكيد سيعيد الثقة المفقودة بين القارئ وهذه المناهج.

تحتاج أيضا الى اعادة النظر فى شكلها، فليس معقولا أن مجلات البلاد العربية قد ارتقت فى شكلها، ومجلاتنا لاتزال تصدر بطريقة بدائية ومتخلفة، فالمجلة فى النهاية «منتج» يحتاج الى حشد كل الوسائل الممكنة لجذب القراء، ومصر والحمد لله مليئة بالكفاءات الفنية. مسألة أخرى أعتقد أنها خطيرة، وخطيرة جدا هى مسألة الأخطاء المطبعية واللغوية والنحوية، فليس معقولا أن نصرخ نحن الكتاب ليل نهار مطالبين الآخرين بالدقة والالتقان ونحن أنفسنا نرتكب مثل هذه الأخطاء... فى مقال واحد نشر فى أحد المجلات مؤخرًا وجدت ١٢٣ خطأ مطبعي؟ هل هذا معقول؟

تحتاج هذه المجلات أيضا الى العمل بشكل عملى، وغير تقليدى لاختراق حاجز الصمت، وفتح الطرق للوصول للقارئ الطبيعى فى كل أنحاء الوطن العربى، صدقونى أن هناك الآلاف من القراء العرب الذين يودون الحصول على المجلات الثقافية المصرية، وبأى شكل أو ثمن، لكنكم لاتصلون اليها، أعرف أن رقابات بعض الدول تحول مثلا دون دخول مجلة «أدب ونقد» والمطلوب أن تشن حملة لدخولها فى كل البلاد العربية (لتنشر المجلة مثلا قائمة شهرها بالبلاد التى تدخلها والبلاد التى تمتعها لكن الاهم أن نكون قد بذلنا الجهد والمحاولة أولا

وفى تقديرى أن هذا لا يثبت الايبشر عارفين وعلى درجة من الوعى والخبرة ومعرفة بالساحة الثقافية المصرية وهذه هى البداية

ويرجع الشاعر محمد سليمان فقدان مجلات الهيئة لمصداقيتها الى عدة اسباب

سمير الفيل: معظم المجلات تعاني من غياب رؤية واضحة

السلام عبد الله : من الذي البس «عالم الكتاب» العمامة الإسلامية

أولها: عدم الانتظام فى الصدور الامر الذى دفع المتلقى الى الانصراف عنها
ثانيا: ابتعاد بعض المسئولين عن هذه المجلات عن الواقع الابداعى مما ضيق على هذه المجلات
فرصة تمثيل هذا الواقع
ثالثا: التقاعس الاعلامى والنقدى وشيوع البلادة واللامبالاه لما ينشر والتوقف عن مراجعة
ومناقشة ما تنشره هذه المجلات ومن ثم غياب التوجيه والقاء الضوء على الابداع الجيد ومقاومة
الرداءة. وقد كنت انتظر مثلاً أن يعلن عن هذه المجلات فى الصحف وغيرها بلا مقابل لتخفيف
اعباء هذه المجلات الحادية.

ويضيف يوسف ابو رية :

ان ما يحدث الان من اضطراب فى صدور وتوقف كثير من مجلات ومطبوعات الهيئة متسق
مع الموقف العام من الثقافة فى مصر، فالثقافة على المستوى الرسمى لها دور مظهرى أكثر منه
دور حقيقى يصدر بأحاساس من مسئولية حقيقية تعى الدور المركزى للثقافة المصرية.
لقد كان لمطبوعات الهيئة وأخص مجلة ابداع وفصول وسلسلة مختارات فصول دورا عظيما فى
فترة سابقة، فهذه المطبوعات هى التى عرفتنا على جيل جديد فى الادب المصرى، حدث هذا مع
بداية الثمانينات وسرعان ما خبت الجزوه، وانطفأ كل شئ، ولا يمكن لكاتب أو لقارئ أن يحترم مجلة
لا يضمن صدورها

والان يملكنى الأسى وأنا أتصفح مجلات النفط الفخيمة وحين أتصفح مجلة الكرمل
العظيمة والمجلات العراقية الحريصة على الانتظام وعلى المتابعة الشاملة للحياة الثقافية فى عموم
الوطن الكبير وأتحسر على دور مصر الذى كان
ولو كان هناك تجمع أو اتحاد نشط للمثقفين المصريين، يضغط ويطالب بالحقوق لكان الحال غير
الحال وكان للثقافة فى مصر شأن آخر

ويضيف الشاعر محمد كشيك :

فى دله يزىد عدد سكانها عن الخمسين مليوناً يكون المطلوب هو زيادة عدد المجالات الثقافية لتستوعب كافة الاتجاهات والأجيال والتيارات، ويبدو أنه قد بات من السهل علينا حينما تواجهنا الازمات أن نهادر باغلاق والمنع وحتى المصادرة، ان المجلة التى لا تشغل مساحة ولا تصبح طرفاً فاعلاً فى الحوار الثقافى الدائر تموت تلقائياً ولا يقبل عليها أى أحد، وأبرز دليل على ذلك مجلة الثقافة التى كان يرأس تحريرها عبد العزيز الدسوقي فقد توقفت بالسكينة ولم يشعر أحد أن هناك مجلة قد توقفت كما لم يكن هناك أحد يشعر بها أثناء صدورها
أما بالنسبة لاجتلاء منافذ حية وفاعلة مثل ابداع والقاهرة فسوف يكون جريمة بكل المقاييس..
جريمة فى حق مصر كلها

وعن مجلات الهيئة يتحدث الشاعر سمير الفيل

أقف بضراوة ضد كل محاولة لتصفية أى منبر ثقافى يقوم بدوره الحقيقى فى تحريك الماء الراكد فى بحر الثقافة الساكن.
وأذكر بكل الاسى تلك الهجمة الشرسة فى منتصف السبعينات التى تمكنت من اغلاق منافذ للنشر لها دورها الحيوى والمؤثر فى تقديم الوجه الثقافى المستنير كالتطبعة والكاتب، وقبلهما مجلة (سنابل) التى كان يصدرها من كفر الشيخ شاعرنا الكبير محمد عفيفى مطر.
إن تلك المجالات أغلقت بتوجيه من السلطة لأنها لم تستطع أن تكبح جماحها اما الحادث فى الساحة الآن فأمر مختلف.
إذا أن المجالات الثقافية تتعثر- كما علمنا- بحكم نقص الورق والأحبار، وعجز الميزانية، والحقيقة فان هذه العوائق المادية ليست كل شئ
أن معظم مجلات الهيئة تعاني من غياب رؤية واضحة لدور هام ومؤثر قادر على زيادة الحركة الثقافية.

وباستثناء مجلة هامة كفصول التى تقوم بدور فعال فى ارساء بعض المفاهيم النقدية بغض النظر عن غلبة لبعض التيارات بعينها، تعاني «القاهرة» من عدم تحديد الهوية، فهى أكثر احتفاء بالاموات من الاحياء، وهى تهتم بالمازنى وطه حسين والعقاد على حساب مبدعين احياء
أما «ابداع» فهى تنشر لكل التيارات ولكافة الاتجاهات، فهى مؤسسة للنشر والتجميع أكثر منها مصفاة لتقديم تيار أبهى متميز أذن فنحن فى حاجة لدور طليعى وحيوى مؤثر أكثر من حاجتنا الى نوافذ كمية ترضى غرور الادباء المساكين فى مدنهم او قراهم أليس هذا صحيحاً؟

اما الشاعر السماح عبد الله فيقول:

للوهلة الأولى تدهشك بفرح غامر عناوين المجلات الصادرة عن هيئة الكتاب، ابداع، المسرح، علم النفس، العلم والحياة، فصول، عالم الكتاب، الفنون الشعبية، القاهرة، وعندما تواجه نفسك

كشيك، التفكير فى اخلاق اى مجلة.. جوية فى حق مصر كلما

بسؤال أين أنت كمبدع بين هذه الاوراق؟ ستتعب كثيرا بلائحة والقضية ببساطة ان هذه المجلات تفتقد العمود الفقرى فى حياتنا الثقافية وهو الجسر الذى يوصلها بالشارع الثقافى. مع سبق الاصرار والترصد تحارب مجلات الهيئة النبض الحى، والحقيقى للحركة الثقافية بمصر. كان يمكن لمجلة فصول ان تلعب دورها الريادى فى حياتنا التقيدى لو انها خلعت بعض ثيابها الأكاديمية وادركت الحقيقة الغائبة عنها وهى انه من المفروض ان قراها هم الادباء والمثقفون وليسوا طلبة أو اساتذة الكليات المتخصصة. العلم والحياة، الفنون الشعبية، علم النفس. مجلات وهمية ليست لها أدنى علاقة لا بالعلم ولا الحياة ولا الفن.

مجلة المسرح تلعب دورا حقيقيا ومطلوبا فى متابعة العروض المسرحية غير اننى أتساءل باستغراب وحرارة شديدين جدا عن السبب الجوهرى وراء اصدار قرار لايقبل النقض او النقاش والذى يرفض رفضا باتا وقاطعا وحادا وصريحا نشر النصوص المسرحية العربية، والاصرار على نشر النصوص المترجمة هل هو راجع لكون رئيس تحريرها أستاذا للأدب الانجليزى؟ ليته يتذكر انها ليست مجلة للمسرح العالمى..

وتجئ عالم الكتاب والتى لا يتحدث عنها أحد غالبا مع أنه كان بإمكانها أن تقدم للحياة الثقافية دورا أخرج مانكون نحن اليه وهو متابعة الاصدارات الابداعية والدراسات الأدبية نقديا، ولا أدري من ذلك العبرى الذى ألبسها العمامة الاسلامية مع العلم انها ليست مجلة دينية. تبقى مجلتان وأظن- وليس كل الظن أثما- أنهما المعنيتان بالأمر والمواجهتان دائما بالكلام أوراها القاهرة وابداع

القاهرة حققت الى قدر كبير نوعا من التواجد الأدبى الحقيقى- ولا أحسب أننى متحيز لها بحكم عملى بها- فهى تستطيع بحكم شموليتها أن تقدم وجهة ثقافية شهرية جادة وورسنية، وان كنت أحتفظ على المستوى المتذبذب للابداع المنشور بها خاصة الشعر.

ويأتى حسن الختام أو قبحة مجلة ابداع، وعن مجلة ابداع حدث ولا حرج. قل انها مجلة مشوهة ومشوهة أقل لك نعم قل ان الدولة أتت برئيس تحرير جاهر من متحف العقدين الاربعينى والخمسينى ليتحكم فى ثمانتيناتنا وتسعيناتنا ويحكم أفواه الشعراء السبعينيين، ويخلق مجلاتهم الخاصة ويجعلهم يذعنون لرغبته فى التبديل والحذف فى القصائد أقل لك أى والله لقد نجح بدرجة امتياز مع مرتبة الشرف الاولى.

أ.د.

اليسار

تقرا في عدد يوليو:

- الانتخابات التي

يخافها الجميع!!

- الاسعار

بين الجماعات الاسلامية

والناصرين والشيوعيين

- هل كسب الغرب

الحرب الهارده؟؟

- هجوم مصرى جديد

على القضية الفلسطينية!!

- القصة الحقيقية لبيع

شركات الريان

الثمان جنيه واحد

تصدر عن حزب التجمع

رئيس التحرير / حسين عبد الوازق

الرؤى الادبية والفكرية المخالفة للتراث

وموقف المجتمع منها

على الألفى

أثبتت الأبحاث البيولوجية المعتمدة على الهندسة الوراثية أن بعض الأنسال الجديدة للكائنات تحمل تغييرات أو تنوعات، وبعضها الآخر تكرر دون تنوع لصور الأسلاف فإذا حدث تغيير أو تنوع فى البيئة الطبيعية (أو العملية) فإن القوانين البيولوجية تحكم على الأنسال التى تحمل تغييرات أو تنوعات مناسبة بالبقاء والاستمرار، كما تحكم على الأنسال التى لا تحمل تغييرات أو تنوعات مناسبة بالبقاء والزوال.. أى أن أبحاث الهندسة الوراثية أثبتت معمليا القانون التطورى القديم: الكائن الذى لا يتغير بما يتناسب مع الظروف محكوم عليه بالبقاء والزوال. إن هذا القانون يعمل على مستوى الجماعة البشرية والأفراد، مثلما يعمل على مستوى الكائن الحى... والخلايا.. فالجماعة البشرية التى لا تتغير ولا تتغير أو تنوع فكرها بما يتلاءم مع الظروف تحكم على نفسها بالبقاء.

فعلى المستوى البيولوجى هناك حركة تبادلية بين «عقل الخلية» و «مادتها»، فعقل الخلية (أو نواتها) هو الكروموسومات باعتبارها كبسولات تحمل «التوجيه الشفرى» للخلية والكائن.. أما مادة الخلية (السايتوبلازم) فهو البناء المادى الذى يتوارث مكررا أو متغيرا. وعلى مستوى الجماعة البشرية، توجد علاقة تبادلية وعلمية، وهذا ما اتفق عليه دارسو الحضارات من تبادل التأثير والتأثر بين عقل المجتمع ومادته... وعقل المجتمع هو البنية العليا (الثقافة والفنون والعلوم والآداب، ومادة المجتمع هى البنية التحتية (أوضاع المجتمع وظروف الانتاج وأشكاله وأدواته).

ورقى مجتمع ما، معناه الانتقال بالبنية العليا (الثقافة والفنون والعلوم والآداب) والبنية التحتية (الأوضاع المادية وظروف الانتاج وأشكاله وأدواته) إلى أعلى وفى اتجاه الحرية وفى المجتمع المتخلف نجد مصنعا ذاتريا جامدا للعلاقة بين البنية العليا والبنية التحتية، وهذا يعنى

انعدام فرص التقدم الانسانى، الأمر الذى يؤدى بالمجتمع الى الزوال حيث أن القانون التطورى يؤكد على أن الكائن أو المجتمع الذى لا يتغير بما يتناسب مع الظروف محكوم عليه بالفناء .

وإذا رمزنا الى البنية التحتية أو مادة المجتمع بالرمز...أ... وإلى البنية العليا أو عقل المجتمع بالرمز..ب.. وقلنا أن أ ينتج ب، وأن ب تناسب أ، فمعنى هذا أن تظل الجماعة البشرية المتخلفة الجامدة تدور فى حلقة مفرغة بين أ التى تؤدى الى ب و«ب» التى تناسب أ ، وتظل حركة المجتمع المتخلف كحركة ثور فى ساقية يدور فى نفس المكان ولا يتقدم خطوة عن حدود مدار الساقية.

مالذى يكسر هذه العلاقة الجامدة؟ يكسرها «الخروج عن المألوف» وعادة يكون الخروج أو التغير والتنوع صادرا عن البنية العليا أو عقل المجتمع.. تماما كما أن التغيير على المستوى البيولوجى يتم من خلال عقل الخلية المتمثل فى الكروموسومات وما تحمله من توجيه شفره لمادة الخلية.

إن الافراد البارزين يعبرون عن التغيير فى عقل المجتمع (البنية العليا) والذى يؤدى الى تغير البنية التحتية للمجتمع.. أى أن الافراد المصابين بالقلق والحيرة والخروج عن المألوف هم المسئولون عن التراكبات التى تؤدى الى التحولات المفيدة لحركة المجتمع وتقدمه ونوضح بمثال تاريخى.. فالمجتمع الاقطاعى الزراعى (كبناء تحتى) كان محتاجا الى العبيد، فأثر ذلك على عقل المجتمع (البنية العليا) فارتضى البناء القيمى الاخلاقى والروحى وجود العبيد.. ثم كانت بدايات المجتمع الصناعى (تغير فى البناء التحتى) وصارت الآله الى عبيدا جديدا للانسان، وظهر رواد مصابون بالقلق والتعبير المبكر عن التغيير، فبدأوا الدعوة ضد الرق والعبودية، وقبولوا بمعارضة من مثلى القديم.. لكن، ما أن اكتملت الحركة الصناعية (وتحول البناء التحتى) حتى أصبح الانسان فى غنى عن الرق والعبودية فاكتملت دعوة التغيير فى عقل الجماعة (البنية العليا) حيث أصبح النظام القيمى الاخلاقى والقانونى يرفض الرق والعبودية، بل ويحاربها فى الاجزاء المتخلفة من العالم.. وطويت صفحة سوداء فى سجل الانسان

إن حركة المجتمع الانسانى ، وانتقال الانسان خطوة بعد خطوة على درب الحرية مرهونة بالتحولات التحتية والبنية العليا إن تأثيرات البنية العليا تتم من خلال الرواد أو الطفرات من البشر، وهم العناصر المصابة بالحيرة والقلق ولاتتجم تماما مع البناء التحتى ولا مع البنية العليا الفكرية للمجتمع.. إن هؤلاء هم الواعدون والمبشرون بالتغيير.. إن هؤلاء هم المسئولون عن الثورات الانسانية والتحولات والأخذ بيد الجماعة الانسانية الى الامام وفى اتجاه الحرية بالرغم مما قد يبدو لأول وهلة وكأن هؤلاء شذوذ عن المألوف أو خروج على القاعدة او تنوء فى طريق التراث المألوف.. وعادة يبدأ هؤلاء بالحيرة والقلق وتعلية التراكبات لكسر الحلقة المفرغة للعلاقة الجامدة- فى المجتمع المتخلف- بين البنية العليا والبناء التحتى.

ومن البدهى أن الأدب، والشعر بالذات، هو المعبر الوجدانى عن الحيرة والقلق. ومن البدهى-

كذلك- أن المجتمعات كلما كانت تحمل إمكانية الحياة، وكلما كانت فى طور التقدم فإنها تتقبل صوراً من الفكر والرؤى والتخيل، تختلف عن الصور المألوفة فى ايدىولوجياتها حيث تتحول ايدىولوجية المجتمع، الى «توتم» أو صنم معبود، وحيث تتحول ثقافات المجتمع الموروثة الى نوع من «التابو» يحرم الخروج عنه.

وإذا نظرنا الى عصور القوة العربية، نجدها حافلة بنماذج من الرؤى والصورة والافكار التى قد تختلف مع التراث، ومع ذلك ويدافع من الثقة بالنفس- تقبل المجتمع تلك الصور والأفكار والرؤى، ولم يرفع أحد شعار التكفير أو سيف الارهاب الفكرى... تقبل المجتمع فى العصر العباسى- فى مرحلة قوته- رؤى وأفكار المعرى من مثل قوله (ساخرا- كمايبدو- من فكرة الامام المستور عند بعض الجماعات الشيعية):

زعم الناس أن يقوم إمام ناطق فى الكتبية الحرساء
كذب الزعم لا إمام سوى العقل مشيراً فى صبحه والمساء
بل إن ذلك المجتمع النابض بالحياة تحمل أبها العلاء حين قال مخاطباً الله سبحانه:
أَتَهَيَّأتُ عَنْ قَتْلِ النَّفُوسِ نَعْمًا وَبَشَتْ نَاخِذَهَا مَعَ الْمَلَكَيْنِ
وَزَعَمْتَ أَنْ لَهَا مَعَادًا ثَانِيًا مَا كَانَ أَغْنَاهَا عَنِ الْحَالَيْنِ
وحين قال عن آدم وأبنائه وتزويجه الاخوة من أخواتهم:

إذا ما ذكرنا آدمًا وفعاله وتزويجه ابنه بنتيه فى الحلا
علمنا بأن الخلق من نسل فاجر وأن جميع الناس من عنصر الزنا
بل إن المجتمع القوى ذا العقيدة الراسخة تحمل سخرية أبى العلاء من الاديان جميعا حين قال:
عجبت لكسرى وأشياعه وغسل الوجوه بهول البقر
وقول النصرارى إله يضام ويظلم حيا ولا ينتصر
وقول اليهود أنه يحب رشاش الدماء وريح القعر
وقوم أتوا من عميق الفجاج لرمى الجمار ولقم الحجر
فوا عجبا من مقالا تهم أيمعى عن الحق كل البشر

ولم يكن أحد أبى العلاء حين أعلن عن رضاه بحرق الهندوس لموتاهم واعتبر ذلك أقمن لجسد الميت من ضيع تسرى اليه أو من الخفى أى النش عنه، بل رأى نار الهندوس أطيب من الكافور أو العطر الذى نضعه على جسد ميتنا، وأذهب للجيفة ورائحتها:

فأعجب لتحرق أهل الهند ميتهم وذاك أروح من طول التباريح
ان حركوه فما يخشون من ضيع تسرى اليه ولاخفى وتطريح
والنار أطيب من كافور ميتنا غبا وأذهب للذكراء والريح

وفى عصور الضعف والانتحلال، حيث يسود السطحيون الانتهازيون ومدعو الدين يهاجم كل فكر حر، ويترصد لكل فهم خاص للتراث، ولكل اعمال للخيال والابداع.. ويريد الجهال دائما، أن يسير المجتمع على ما ألفوه فى واقصهم المكرورو وفى محفوظاتهم عن التقدم... الا .. سالت دماء دعاة التجديد والحرية والتقدم.. وقد سالت بالفعل دماء كثيرين من دعاة الحرية والتقدم أمام

سطوة وجهل الأغبياء:

خشي جرجس بطريك الاسكندرية تأثير الفلسفة اليونانية في النفوس ومناقشتها لقضية حرية الإرادة، فقرر القضاء على الفلسفة في جامعة الاسكندرية... وفي يوم من أيام سنة ٤١٤ م وبينما كانت الاستاذة «هيباثيا» تحاضر في الحكمة ونظرية المعرفة، اذ برهان يتزعمهم هذا البطريك، يدخلون على «هيباثيا» ويجرونها من أرجلها ويقطعون من جسدها... أما «ماني» مؤسس المانوية، فقد كان راهبا ذرادشتيا، لم يرض عن الصراع الديني في العالم في القرن الثالث الميلادي، فأنشأ عقيدة جمعت مزايا الأديان الموجودة في زمنه ولكن رهبان الذرادشتية، صلبوه وسلخواه حيا ثم أحرقوه.

كذلك اضطهد الأغبياء السطحيون محي الدين بن عربي الصوفي الاندلسي حين قال معبرا عن رأى مغاير للتراث:

لقد كنت قبل اليوم أنكر صاحبي	إذا لم يكن ديني الى دينه داني
وقد صار قلبي قابلا كل صورة	فمرعى لفرلان ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف	وألواح توراة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب اني توجهت	ركائبه فالحب ديني وإيماني

ومأساة الحلاج غنية عن كل بيان.. حاكمة المقتدر العباسي (وهو من ملوك عصور الضعف) من خلال قضائه ورجال دينه، وأفتوا بقتله، دون إعمال لقاعدة درء الحدود بالشبهات، ودون استتابة. امروا بضربه ألفاً، فان لم يمت فالف ثانية فان لم يمت تقطع أطرافه ثم يحرق وهو حي.. وقد كان.. وكذلك قتلوا السهروردي في عصر صلاح الدين.. وحاولوا قتل ابن رشد في عصر ملوك الطوائف في الاندلس، وقتلوا غير ابن رشد وحكموا على مجتمعاتهم الجامدة بالفناء وضعف صوت العقل عندنا الآن، وعلا صراخ التهوسين.... بل- وللأسف- صاح مع التهوسين بعض ممن يفترض أنهم مستنزلون عن العقل والفكر.. وبدأت الجوقة تهاجم أدب القلق والفكر والحرية، ورفع الجميع سيف الارهاب الفكرى وراية التكفير.. أحدهم - وللأسف في مجال النقد الأكاديمي في الجامعة- ينتقد موقف العقاد من الصبر لأنه «مخالف للتراث... وذلك حين جعل الخطب أو المصيبة مع الصبر في حبل أو قرن واحد:

لست على الصبر مثيباً أبداً	ماصت الصبر غير ذي شجن
أكان للمرء أيما أرب	في الصبر لولا كوارث الزمن
لايحمد الصبر هاني جزل	هل يحمد الطب وادع البدن
الخطب يمدو والصبر يعقبه	يايتس من صاحبين في قرن

وناقذ آخر، وينفس دعوى المخالفة للتراث، ينتقد هذه الصورة البديعة لعبد الرحمن شكرى حين يتصور «البهت» هامساً برؤى وأحلام الكوميديا الالهية والمظهر والحجم، ونشبت الصورة كاملة حتى فتح القارئ بما فيها من إبداع ولتتين مدى ضحالة الناقد:

رأيت في النوم أني رهن مظلمة	من المقابر ميتا حوله رقم
ناء عن الناس لاصوت فيزعجنى	ولا طموح ولا حلم، ولا كلم

مظهر من عيوب العيش قاطبة
ولست أشقى لأمر لست أعرف
فلا بكاء ولا ضحك ولا أمل
والموت أطهر من غث الحياة وإن
مرت على قرون لست أحفظها
حتى بعثت على نفخ الملائك في
وقام حولى من الأكفان شرذمة
فذاك يبحث عن عين له فقدت
وذاك يمشى على رجل بلا قدم
ورب غاصب رأس ليس صاحبة
مرت ملائكة باللحم تعرضه
قدمت مامت في غير وفي دعة
رقدت مستشعراً نو ما لأوهمهم
فأعجلوني وقالوا قم ولا كسل
أستغفر الله من لغو ومن عبث

فليس يطرقنى هم ولا ألم
ولست أسعى لعيش شأنه العدم
ولا ضمير ولا بأس ولا ندم
راعت مظاهره: الاحداث والظلم
عدا كأن مرى الآباء والقدم
أبواقهم وتنادت تلکم الرمم
هوجاء كالسيل جم لجة عرم
وتلك تعوزها الاصداغ واللمم
وذاك غضبان لاساق ولا قدم
وصاحب الرأس يكيه ويختصم
ليلبس اللحم من أضلعنا الوضع
وقد بعثت فماذا ينفع الندم
أنى الى البعث بى نوم وبى صمم
ينجى من البعث إن الله محتكم
ومن جناية ما يأتى به الكلم

واتفقنا أنه إذا لم يسمح بالتلون أو التنوع على مألوف التراث، فمعنى هذا أن يظل المجتمع دائراً في حلقة مفرغة، إن المجتمع - كالفرد - إذا حسبت عنه حريته فلا تقدم ولا فكر ولا انطلاق... ويظل الشور يدور في مدار ساقيته.. وفرق بين مياه نهر دافق، ومياه بركة آسنة قدعلاها العفن.

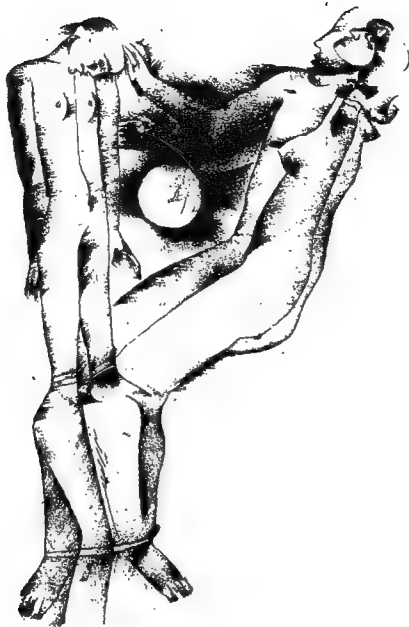
إن المجتمعات الميتة تقهر الروح والضمير والابداع من خلال قهرها للفكر والفن نفسها من امكانيات التقدم.

لقد قبل الرسول عليه السلام، وقبل معه المسلمون، في قمة قوة المجتمع الاسلامى وحيويته حيث كان في طور النشأة، قبلوا - في المسجد - صور كعب بن زهير التي سمعها النبي مبتسماً وكافأة عنها كعباً بالبردة التي كانت على كتفه الكريم.. حين قال كعب:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول
وما سعاد غداة الهين إذ برزت
تجملو عوارض ذي ظلم اذا ابتسمت
هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة
مقيم إثرها لم يغد مكحول
الا أقن غصيصن الطرف مكحول
كأنه منهل بالراح معلول
لا يشتكى نصر منها ولا طول

وقبل الجميع - سعاد - صورة كعب لصاحبته، ولم يسأله أحد: أكانت محببة؟ أم كانت منقبة؟ وكيف تسنى له أن يرى طرفها الفضيض المكحول، وعوارضها، (أسنانها) البيضاء، وفمها الذي يشبه المنهل المزوج بالراح ١٢..

وعلى النقيض من ذلك، فإن أبا حامد الغزالي، ومجتمعه الميت، رفض الصور والزخارف والنقوش (بل رفض كل الفنون، فالفنون جميعا تصوير وتعبير؛ بالكلمة شعراً ونثراً - وباللون

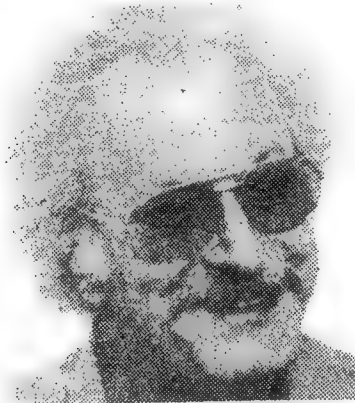


والظلال، وبالحجر نحتا، وبالمسافات والأزمنة مع الصوت في الموسيقى) يقول الفزالي في إحياء علوم الدين: «وليتجنب المسلم صناعة النقش، والصياغة وتشبيد الهنيان بالجص وجميع ما تزخرف به الدنيا، فكل ذلك كرهه ذو الدين والصور التي تكون على باب الحمام، أو داخل الحمام تحجب إزالتها على كل من يدخله إن قدر، فإن كان الموضع مرتفعا لاتصل اليه يده، فلا يجوز الدخول الا لضرورة

إن مثل هذا الموقف المتخلف من الفن والفكر كان مقدمة لتصلب وتخلف المجتمع العربي فأصبحت المجتمعات العربية وأفرادها خلايا تكرر نفسها، فلا تتناسب مع التغيرات العالمية وأنى للدناصير أن تعيش في عالم القرن الواحد والعشرين؟

حامد ندا

وجيه وهبة



فى ليلة من ليالى صيف القاهرة الساخن، حل الظلام ليختطف فتناً كبيراً من أكثر الفنانين إبداعاً- وما أقلهم- فى مصر والمنطقة العربية كلها، هو الفنان «حامد ندا» (١٩٢٤-١٩٩٠). ولد «ندا» فى منطقة «القلمة» وعاش فترة الصبا والتكوين فى «البحالة»، وظلت ذكريات أحياء القاهرة الشعبية القديمة، تلازمه طوال تاريخه الفنى الحافل، لتكون له وصيداً يستهلم منه مفردات أعماله الفنية، وفيها عرف المجاذيب - الشحاتين، بسطاء الناس.. المشوهين.. النساء المتفجرات أنوثة.. واجهات البهوت القديمة- أسطح القاهرة القديمة بما يحويه من «كراكيب» وأحوال غسيل وطيور ودواجن، زير الماء القنطري الضالة فى الشوارع، زحام الكائنات الحية. استلهم الفنان كل ذلك ليبدع عالمه المدهش الذى عرف به وميزه عن أقرانه من الفنانين.

ومنذ كان «ندا» تلميذاً، ظهرت موهبته المتميزة، التى رعاها حسين يوسف أمين- مدرس الرسم بالثانوى- كما كان يرمى غيره من الموهبين مثل الفنان الراحل الكبير «عبد الهادى الجزار».

زميل «ندا» وصنوه فى «جماعة الفن المعاصر» التى شكلها حسين أمين فى منتصف الاربعينات، وكانت أعمال «ندا» المبكرة فى تلك الفترة، تتم عن توجهها «الشعبي» بغرائبه وعجائبه، ونظرة إلى أسماء لوحاته فى تلك الفترة، توضح لنا هذا، ففى تلك الفترة رسم لوحات «القباقب» و«الدراويش» و«المتمجد والد» عليه. وحين تخرج «ندا» فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٥١- وكان ترتيبه الأول- نلاحظ أن مشروع تخرجه كان عن «المشعوذين».

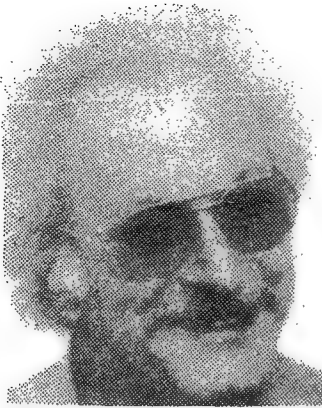
وبعد تخرجه عمل «ندا» مدرسا للرسم بإحدى المدارس الابتدائية، ولكم أشار الفنان بأثر رسوم الاطفال عليه، فمنهم نتعلم قيمة الجراءة فى الفن، وإطلاق العنان للخيال الفنى بعيداً عن القيود الاجتماعية والاكاديمية. ولكم زحرت أعمال الفنان بما تحويه من «شقاوة الاطفال» ومن «براءة» فنونهم وعفويتها.

ثم كانت مرحلة أخرى، أثرت أيضا أثرا كبيرا فى أعمال «ندا» حين أمضى عاما فى بعثة داخلية يرسم الفنون الجميلة بالأقصر عام ١٩٥٦، وهناك كان الاحتكاك المباشر مع كنوز الفن المصرى القديم، نحو مزيد من الادراك لخصائص فنون الفراعنة، من بقاء وصفاء اللون، والدور الفعال للخطوط المكونة للشكل، و«تسكين» الحركة، وربما لوحته الشهيرة «العسل فى الحقل» توضح كثيراً مدى تأثره بالفن الفرعونى، بما تحويه من استعاضه عن «المنظور الهندسى» بتصنيف العناصر أفقيا من أسفل الى أعلى، دوغا تهاين فى الحجام يفرق بين القريب والبعيد واختيار «وضع أمثل» للشخص، وهى خصائص تشترك فيها فنون الاطفال ايضا مع فنون القدماء.

وفى عام ١٩٦٠ سافر الفنان الى اسبانيا ليدرس التصوير الجدارى، وليرسم هيمنته على التقنية اللونية، وربما كان تأثره بفنون البذائين، وفنانى الكهوف الذى ظهر فى الكثير من اعماله وتحليلاته للجسم الانثوى- يرجع لتلك الفترة- وأيا كان الأمر فلن نأهمل تأثر «ندا» الفنية عديدة، وهذا ما توحى به أعماله.

وعالم «حامد ندا»، هو عالم «التعبيرية»، وتعبيره «ندا» تركز على تحريف مقصود لبعض الاشكال، ومخالفه لقوانين النسب والحركة والتسميح، واللجوء الى المفاجآت اللونية، المتناقضة مع التلوين الوصفى التقليدى. ونلاحظ فى بعض أعمال «ندا» أن التحريف الشكلى و«النسب» كان يقترب كثيرا، من الروح الكاريكاتورية، مما أعطى الأعمال، صفة «الطرافه»، كما نلاحظ روح بعضها البعض وما يخللها من فراغات بينية

و«تعبيرية ندا»، هى تعبيرية ذات نكهة «سيريالية» تكسبها نوع من الدهشة، ولكن أيد سيريالية؟ أن سيريالية «ندا» تختلف عن سيريالية «سلفادور دالى» و«ماجريت» كما أنها ليست سيريالية «فيرو» وسخزون متبعضا يختلف عن نظيره لدى السيرياليون فى الغرب، فآليات التداعى الحر للاشعر عند «ندا» تتعامل مع مخزون الطفولة والصبا من مראيات المكان من أشياء وكائنات، ومن الحكايات، والأساطير والحرفات الشعبية المصرية، انها سيريالية «يأطالع الشجرة» هات لى معاك بقرة» و«أمننا القولة» و«أبو رجل مسلوخه» و«الزار» و«الوشم» و«المجاذيب» و«الدراويش» وأصحاب الكرامات»، وكل ذلك العالم المدهش المنهر الذى بدأه الفنان مع نظيره



«عبد الهادي الجزار» منذ نهاية الأربعينات، مثلاً معاً وجهي عملة واحدة وكان «ندا» هو الوجه المتفائل الطريف لتلك العملة، التي تمثل مرحلة هامة في تاريخ الفن المصري الحديث كان «ندا» و«الجزار» روادها ولقد كان ندا في سنواته الأخيرة غزير الإنتاج، وربما ساعد على ذلك أن أعماله كانت في سوق «العرض، الطلب، مطلوبة، ويتزايد الطلب عليها مرور الأيام كما كانت أعمال «ندا» تزداد تضجاً وشباباً بتقدمه سناً، ومع ازدياد ضعف حاسة «السمع لديه» كانت أعماله تزداد صخباً وحيوية، لقد كان «ندا» من الفنانين القلائل الذين تصاعد منحني لباقتهم الفنية بمعدل سريع، بعد تجاوزه مرحلة الشباب. واليوم بعد رحيله المباغت، نرجو أن تتاح الفرصة لتسجيل وتوثيق أعمال ذلك الفنان الكبير، قبل أن تتسرب بطريقة أو بأخرى، هنا وهناك، كما نرجوا أيضاً أن يتاح مكان لعرض دائم متعلق لأعماله المتاحة، ولن يتم هذا بتشكيل لجان تكريم وراثاء بل بلجان علمية دقيقة، تسعى لتسجيل أمين لمرحلة هامة من مراحل تاريخنا الفني، وفذا هو خير تكريم للفنان وللمجتمع الذي أنجب، لان «ندا» كان فنانا كبيرا ، بأعماله، فإن المدح لن يطيل قامته، كما لن يقصرها القدر، وتعبيرنا عن تقديرنا له يجب أن يتم أيضا في شكل دراسات متأنية لما أنجزه، تقول ماله وماعليه ليستفيد الخلف من السلف، ولتعرف ان «الابداع» البشري، هو إبداع من صنع البشر العظماء بكل نواقصهم التي هي جزء من إنسانيتهم. وهكذا تكون نظرنا الى قصتنا الفنية و التي منها «حامد ندا» الذي حفر اسمه بارزا في مقدمه تاريخ الفن المصري الحديث.

مجيد مرهون طليقا يحب وطنه والترومبيت والحياة



المؤلف الموسيقى البحراني الذي عزفت اعماله السمفونية اكثر من فرقة فيلهارمونية في اوربا وصدرت بعض مقطوعاته منذ سنوات. بعنوان «نوستالجيا» وغيرها في اسطوانة صغيرة بتسجيل فرقة اذاعة برلين كجزء من الحملة العالمية لاطلاق سراحه من السجن في بلده، مجيد مرهون عاد الى النور بعد ٢٣ عاما قضاها من الحكم عليه بالسجن المؤبد. دخل مجيد مرهون السجن شابا يحب وطنه والترومبيت والحياة ليخرج منه وفي الاثير تتردد اصداؤه نشيد الحرية الذي اطلقه من زنانه المظلمة، وهو ينتشر في ارجاء العالم. يحكي صمود الانسان العربي، واصرار على رفض الاستكانة للقهر الاستعماري

ألقى القبض على الشاب مجيد مرهون قبل ان ينال وطنه الاستقلال. وكان ذلك في أوج موجة الغضب التي اجتاحت الشباب العربي من المحيط الى الخليج ردا على العدوان الامبريالي الصهيوني على الامة العربية سنة ١٩٦٧ وصدر الحكم عليه بالسجن المؤبد بتهمة اطلاق النار على عسكري بريطاني مسؤول عن جهاز المخابرات التابع للاحتلال البريطاني في البحرين. وظل الموسيقى الشاب يتنهد الحكم الذي اصدره عليه المستعمرون حتى بعد نيل بلده الاستقلال بعد اربع سنوات واصبح في سجنه رمزا عالميا للصمود المعنوي العنيد لدى الشباب البحراني والعربي عامة. في النضال من اجل الاستقلال الحقيقي والديمقراطي.

وفي السجن استطاع السجين الشاب ان يطور ثقافته الموسيقية النظرية بعيدا عن انظار

السجائين، ليؤلف على أوراق عادية ماهرة اليه، أو يحصل عليها من لفافات عادية، مقطوعات يرسل بها، ماهرة ايضا الى العالم وقد أرسل محاولاته الاولى الى مسؤول الاكاديمية السويدية للموسيقى الذي اثار اهتمامه فارق ردّه المتحمس بتوجيهات عاد المؤلف الشاب واستفاد منها فى محاولات لاحقة وكأنه يكتشف العلم الموسيقى لأول مرة وخرجت الى العالم مقطوعاته تعزفها الفرق الكبيرة وتبثها الاذاعات وهو محروم من المشاركة فى الاستماع اليها بينما أصبحت هذه الموسيقى الجديدة محط تضامن الشباب الديمقراطي العالمى والتفافهم فى حملات المطالبة بالافراج عنه

والبريم يعود مجيد مرهون الى «الحرية» ليحقق فى متاعها ابداعات جديدة بعدما ضاق السجن بروحه الحرة التى تواصلت مع الاحرار فى العالم وحاصرت سجانیه
وإنسانية اطلاق سراح مجيد مرهون اصدرت جبهة التحرير الوطنى البحرانية فى ٢ مايو الجارى بياناً هذا نصه.

«أخيراً لانت قضبان السجن أمام ارادة المناضل والموسيقى الموهوب مجيد مرهون. لقد افرجت حكومة البحرين عنه ليلة عيد الفطر المبارك وقبيل عيد العمال العالمى ليقضيها بين اهله وشعبه بعد غياب طويل.. دام ثلاثة وعشرين عاماً. فهذا هو المناضل مجيد مرهون يكسر حكم السجن المؤبد الذى صدر ضده عام ١٩٦٨ ليرى شمس الحرية وليعزف لشعبه وللعالم، بنفسه هذه المرة، موسيقاه التى حكمت وستحكي ملحمة واحد من أبناء شعب البحرين الذى ما انفك يناضل بعناد من أجل الديمقراطية. والسلم والتقدم الاجتماعى.

لقد دخل المناضل مجيد مرهون السجن ايام الاستعمار البريطانى اليفيظ، وبتهمة مقاومته له وتصفيه احد رموزه من قادة جهاز المخابرات البريطانى الذى يدبر دقة الامور فى بلادنا، وقد واصل شعبنا مسيرته وازاح عن كاهله عبء الاستعمار التقليدى منذ عام ١٩٧١ الا ان مجيد ظل قابعا فى السجن ليذكر بان هذا لاستعمار. بشكله الجديد، لازال جائعاً على صدر الشعب.

لم يمح تغييب هذا المناضل اسمه من ذاكرة شعبنا، بل ان صموده وعطاءه جعلاه من ابرز شخصيات بلادنا. وطاقات موسيقاه وكلماته كل العالم وعبرت شبيبة بلادنا عن اعتزازها به حين انتخبته رئيساً فخرياً للجنة التحضيرية لمهرجان الشبيبة والطلبة العالمى فى موسكو.

وقد كسب احترام وعطف الرأى العربى والعالمى ومن بينه قادة أحزاب ومنظمات عربية ودولية واعلام فكرية وثقافية لم يتوقف سيل برقياتنا ورسائلنا تعبيراً عن التضامن الاممى المتين مع هذا المناضل وقضية شعبه العادلة.

اننا نتوجه بتحية الاكبار لمناضل شعبنا البطل مجيد مرهون فى يوم حريته. مؤكداً الاصرار على النضال من اجل اطلاق سراح جميع المعتقلين والمحكومين السياسيين وفى مقدمتهم الجنود الستة الذين لايزالو يعضون زهرة شبابهم فى سجون البحرين لا للذنب الا لرغبة السلطة بجعلهم عبرة للآخرين فى فترة تصعيدها للارهاب فى اعقاب حل المجلس الوطنى وتعليق العمل بأهم مواد الدستور.

اننا فى الوقت الذى نطالب فيه حكومة البحرين باطلاق سراح جميع السجناء والمعتقلين

السياسيين وعودة المنفيين واطلاق الحريات العامة.. نطالبها كذلك بالكف عن المضى فى الطريق
المسدود.. طريق القمع والارهاب والاستفراد بالسلطة.. والشروع فوراً بإرساء الديمقراطية واعادة
العمل بالدستور واجراء الانتخابات العامة للمجلس الوطنى..
وفى هذه المناسبة نتوجه بالشكر والتقدير الكبيرين الى كل من عبر عن تضامنه وساهم
بقسطه فى الحملة العالمية من احزاب ومنظمات وافراد والتي توجت باطلاق سراح مجيد مرهون
طالبين تشديد هذا التضامن الذى اثبت فاعليته مع قضايا المعتقلين وحقوق الانسان ومن اجل
الديمقراطية فى البحرين.



قصص

- ابراهيم الخوري: الرجل
- كمال القلش: رسالة دكتوراه
- محمد عبد الواحد أبو قمر: هذه المرة
- جمال حمزة: قرش صاغ
- بهيجة حسين: يقين العشق

شعري

- | | |
|---------------|---------------------|
| أرى أصدقائي | على قنديل: |
| المشوار | حجاج الهادي: |
| الخماسة | وليد منير: |
| وجوه للفقيد | ابراهيم داود: |
| قصائد الصبورة | محمد الخلو: |
| أرض التخييل | ابراهيم عبد الفتاح: |
| القطلى | محمد السيد اسماعيل: |

الرجل

ابراهيم الحريري

-: تأخرت ياسيدي، قال الطبيب معاتياً. ثم التفت الى الرجل متسائلاً.

-: انه زوجي، قالت المرأة

-: حسيتك... توقف متردداً. لكن لا يهم. لا يهم. هذا أفضل. سأعود بعد ثوان. قال وفي عينيه نظرة شك.

اربدت سحنة الرجل. احتقن وجهه. حسبها. ماذا؟ عاهرة؟ متورطة؟ وأنا... من أكون؟ عشيقتها؟ سمسارها؟

عاد الطبيب. لم يستطع أن يجلو عن عينيه نظرة الشك. التفت الى الرجل:

-: انتما سعوديان؟..

-: عراقيان، رد الرجل بصوت واهن.

تظاهر الطبيب بعدم الفهم. وضع كفه خلف اذنه السمراء الكبيرة هاه؟.

-: عراقيان. عراقيان- صرخ الرجل مقرباً وجهه المحتقن من أذن الطبيب.

:انتما... ثم توقف

توجه الى الرجل: العملية تكلف مائة وخمسين جنيها وعشرين للممرضة.

-: ولكنك قلت... وهو يخرج النقود الخضراء كانت المرأة قد أخبرته أن العملية تكلف مائة

وخمسين جنيها فقط. لكن الطبيب اكتشفهما. اجنبيان. أنه السعر السياحي. الإجهاض السياحي قتل الأبناء بالسعر السياحي. حسن أنه لم يطلب الأجرة بالدولار.

اطلعت الممرضة، نجيلة قصيرة بوجه شاحب طويل مثلث كأنه قناع: «الارض جاهزة

يادكتور» واختفت في الرواق.

نهض الطبيب. اقتاد المرأة. وهى تغيب في الرواق التفتت اليه مستنجدة. للمرة الأولى تلتقى عيونهما منذ اتخذا القرار. اشاح الرجل. اطرق. لم يرفع رأسه حتى غابت المرأة في الرواق.

رفع الرجل رأسه. نظر الى ساعته. كانت الثانية عشرة الا ربعا «سينتهى كل شئ في ربع ساعة». ذرع الصالة. تفحص أشياءها. الكراسى الجلدية القديرة والكراسى الخشبية المشغولة في الزاويتين المظلمتين والمزهريات مستدقة العنق. متنفخة الوسط. كأنها نساء على وشك الولادة. جفل الرجل للمفارقة.

انحط على الكرسي الجلدى. نظر الى ساعته. لم تكن قد مضت دقيقة. نظر الى الساعة الجدارية القديرة الكبيرة التى تواجهه. كان قرص الساعة الابيض متسخاً مقشوراً فى أكثر من موضع وعقرباها يعلوهما الصدا، يتوسط الساعة رقاص ساكن صدئ مثل جثة تتوسط لحداً. مدد قدميه وأغمض عينيه.

كان المقرئ يقرأ القرآن فى الصالة الكبيرة الواسعة. لم يكن فيها غيره. فى الغرفة الداخلية المطلة على الصالة كان الرجل يقرض بملابسه الداخلية على كرسى الخيزران.

كان يتطلع من النافذة بعينين ساهمتين. محرق أصابعه المصفرة سيجارة سريعة الاشتعال.

كانت المرأة تجلس على طرف السرير تضع رأسها فى حجرها تنهذه وتنشج.

اقترب الطبيب من سرير الطفلة. كانت قد كفت عن الحركة منذ زمن. لفها بشرشف ابيض.. رفعها بين ذراعية فتهدل الشرف على الجانبين، ثم توجه الى الصالة الفسيحة.

اقترب الطفل من المرأة «أين يأخذها؟

سأله.

:- لغوى، اشارت المرأة بحركة مستسلمة.

:- وماذا يوجد فوق؟

:- الله...

:- ومن هو الله؟ سأل الطفل

احسنت المرأة بالخرج، لم تعرف كيف توضح: «ابونا» قالت بعد تردد نظر الطفل الى الرجل

المقرض على الكرسي. اراد أن يسأل:

وهذا؟ لكنه سأل:

:- ولماذا يأخذها؟

:- لأنه يحبها.

:- أكثر منا؟

:- لا أدرى: قالت المرأة وقد بدا عليها الضيق.

:- وهل يعينى أنا أيضاً؟ سأل الصغير وقد استولى عليه الرعب.

نظر الى الصالة. كان الطبيب يرفع قدماً باتجاه الباحة المطلة على الحديقة، فيما لا تزال الأخرى مرتكزة على أرضية الصالة.
كان الشرف الأبيض يتدلى من بين ذراعيه يتخلله الهواء ويحركه. ارتفع الطبيب. تحرك الشرف وهففت. ركض الصغير. تشبث بقدميه يريد أن يعيدهما الى الأرض وهو يصرخ: يارا... يارا... يارا.

فتح الرجل عينيه. خيل إليه أن أحدا يصرخ. نظر الى الساعة كان ما يزال ثمة الكثير من الوقت. نهض. ذرع الصالة الكابية. توقف عند الصور العائلية. ثمة صورة منفردة لامرأة مسنة. كان وجهها عريضاً تضيقه ابتسامة هائلة رضية. وعيناها الصغيرتان تشعان طيبة وحنانا، وشعرها الأبيض مفروق عند الوسط. توقف الرجل عندها طويلاً غادرها الى الصورة الأخرى. ثمة رجل ونساء. امرأة أخرى. نساء صغيرات. رجل ربعة سمين بنظارتين يقف في الوسط. كانوا جميعا، يتسممون ابتسامة الرضا والبهلاء. فتح الاطار. قلب الصورة بحيث بدا قفاه من خلف الزجاج ابله ناصعاً. توجه الى المقعد الجلدي. تهالك عليه مثل جثة. أشعل سيجارة وأغمض عينيه.

كانت المرأة ممددة على السرير يغطيها شرف أبيض حتى أعلى عنقها كان وجهها شاحباً أبيض بلون الشرف وعيناها مطبقتين يسع منهما على خديها خطان من الدمع الغزير.
دخل الرجل يحمل حقيبة جلدية سوداء حائلة منتفخة. كان قصيرا سمينا بنظارتين سميكتين. توجه الرجل الى الصغير المتشبث بحافة السرير: أخرج يا شاطر. وهو يضع على وجهه ابتسامة عريضة.

«أخرج. إنه الطبيب» قالت المرأة بصوت واهن.
وعندما ازداد الصغير تشبثا بحافة السرير، دفعه الطبيب بلطف. قاوم دفعه بعنف خارج الغرفة ثم أغلق الباب.

قرص الصغير قرب الباب. أصاخ.
بدا كأن دهرًا مضى حتى هزته صرخة حادة.
صرخ. حرك مقبض الباب. كان مغلقاً من الداخل، وحين رأى خيطاً من الدم يتسلل من تحت الباب، ارتقى عليه يخبطه بيديه وقدميه وهو يصرخ: ماما... ماما... ماما...»

نظر الرجل الى ساعته. كأنها لا تتحرك. نهض. دار في الصالة قلقا مضطربا. اقترب من الباب في أقصى الرواق. تفحص أسفله مرتعبا. التصق بالباب. سمع أنيناً واهنا متقطعاً، فارتد مجفلاً.



عاد الى الصالقة. اقترب من أباجورة معلقة في الزاوية. فتحها. كان ثمة تمثال صغير لرجل مدمى مسجى وأمرأة جاثية عند قدميه تهكى.
رد المصراعين بعنف. نظر الى ساعته. قصد المقعد الجلدى في الزاوية المعتمة. توقف عنده. كان مقعداً قديماً يكسوه جلد اصطناعى أخضر حائل بذراعين وأرضية مشققة منخفضة ارقى عليه. أحس كأن أرضية المقعد تهبط، والذراعين يتقاربان وتنطبقان عليه. اراد ان ينهض. لكن يديه كانتا موثقتين الى المستدين. حاول مرة ومرة. وحين تعب، نام.

أحاطوه من كل جانب. اقتادوه الى المخفر. دسوا أيديهم فى جيوبه وملابسه وجسمه وأخرجوا المنشورات. ضحك الضابط. اهتز كرشه المستند على ساقين هزيلتين قصيرتين، صبيى.. وشيوعى يستعملونك فى الليل. ويستخدمونك فى النهار! أين القحبة! أين الوكر؟» صرخ الضابط. زم الفتى شفتيه. علمه رفاقه، أطبق شفتيك. أو ثقوا يديه الى الخلف. اقتادوه الى اصطبل مهجور متصل بالمخفر. رفعوه الى نافذة عالية. أوما الضابط فأنزلوا بنطاله وسرواله. اقترب يتفحص عضوه ويتحسس شعر عانتة المزغب.

أخذ الضابط ينتزع الشعر وهو يصرخ: أين الوكر؟ أين الوكر؟
إنهالوا عليه بالهراوات: هنا، صرخ الضابط مشيراً الى عضو الفتى.
وحين لم يفتح الفتى شفتيه أشار الضابط فأنزلوه. طرحوه أرضاً، وأثقوا قدميه. تكوم عسكري هائل الجرم على فخذه. أحس مغالب مدببة تنشب فى اثيتيه تباعدهما وتزنتهما وبصا خشبية تندفع فى مؤخرته. ضم الفتى فخذه وصر على أسنانه: أن لا أصرخ، فقط لا أصرخ.
التفت. رأى عيوناً جاحظة وعرقاً متصبباً وحلوقاً فاغرة وأنياباً طويلة صفراء وأيادى كثيرة غليظة تقبض على هراوة غليظة تدفع وتدفع...
كانت يد الضابط تهرش أسفل بطنه، وعيناه جاحظتين يفتحن ويغور: «بقوة أكبر. بقوة أكبر، بقوة أكبر».

اخترق أذنيه صوت يرتل القرآن ثم صوت حاد يرفع الأذان ثم أصوات تنادى الى الصلاة. كان اليوم الجمعة. نظر الرجل الى معصمه. خيل إليه أن عقربى الساعة يدوران ببطء الى الراء ثم أسرع.. أسرع حتى لم يعد يستطيع متابعة حركتهما.

قال إنه محموم وأنه بحاجة الى حبة اسبرين. فتش فى الصالة دلف الى الرواق.. اقترب من الباب فسمع الأئين الخافت ذاته. فتح باب غرفة مجاورة.

كانت أشياء الطيب متناثرة.. معطفه. حذاءه البنى الغامق. بنطاله ولفاحه الصوفى الأبيض. على مقعد آخر كانت تتناثر أشياء المرأة. تنورتها السوداء ويلوزتها الصفراء. صدرتها البيضاء المخرمة وثوبها الداخلى الأبيض من قماش الساتان اللامع. كوم أشياء الطيب. كوم أشياء المرأة ثم أعاد نثرها.

اجتذبه صندوق كارتون طويل يشى بنوع جيد من الويسكى. أخرج الزجاجاة. كانت مملوءة الا قليلا. فتح السداد. أدار الزجاجاة فى فمه ثم أنزلها فارغة. التهم صحن الجوز المقشور. الى جانب كان ثمة ساعة منه تتك: تك. تك. تك. تك. تك. تك. مثل قنبلة موقوتة. حرك العقارب بسرعة مجنونة الى الراء فلدوى جرس المنبه يهز الصمت مثل انفجار قنبلة.

«سيأتون سيأتون» أسكت المنبه بضربة من يده رماء على السرير. ركض الى الصالة وهو يتلفت الى أقصى الرواق.

توقف عند المقعد الجلدى الشاسع. انفتحت هوة سحيقة فارتد مهتعدا. توجه الى المقعد الخشبي المشغول ذى المسند العالى. ارتقاء. أحس نفسه قريبا الى السقف وأن الأرض بعيدة بعيدة وأنه لن يستطيع النزول ابدا. جلس مستقيما محاذرا الاقتراب من حافتى المقعد. أسند ظهره الى المسند الخشبي الطويل. شبك ذراعية خلف المسند فبدأ كأنه المصلوب، سقط رأسه على صدره وأغمض عينيه.

أحس يدا قوية تشد كتفيه وتوقظه. كان الرجل ينحنى فوقه وبهزه.

-: أقعدا! أقعدا! قال الرجل ضاحكا

«الدنيا عيد وأنت ماتزال نائما؟»

نهض الصبى. كان الرجل أخيره فى العشية أن الله قد أنعم عليه بكيش وأنهما سيأخذانه فى الفجر الى المسلخ «أصبحت رجلا يابنى وأن لك أن تشهد طقس الدم».

غسل الصغير وجهه وأرتدى دشداشة العيد البيضاء.

كان الرجل يقف منتظرا عند البوابة يسك حبالا غليظا ينتهى بكيش سمين. أمسك الرجل معصمه. سار بخطى سريعة واسعة يجر جر خلفه الصغير والكيش.

اخترقا سوق المدينة. وهما يقتربان من نهايته اخترقت خياشيم الصغير روائح الدم الطازج والتذارة.

كان ثمة هرج ومرج وخوار وصياح وضحك وبراميل مملوءة قذرا وبراميل يتصاعد منها البخار وروؤوس مسلوخة يحاجر قارغة وروؤوس مقطوعة بهيون جاحظة.
اجفل الصبى. أراد أن يتخلف، نظر إليه الرجل زاجرا وشد معصمه.

كان: ثمة ذبائح مسلوخة معلقة بخطاطيف حديدية متباعدة. تبدو من خلال أرجلها المعلقة المنفرجة والشق الطويل الممتد من أسفل بطنها حتى الرقبة أضلاعها البيضاء تحت طبقة شفافة من اللحم الطرى، ينز الدم من رقابها على الأرض نقطة بعد نقطة مكونا بركا صغيرة. وكان ثمة ذبائح متفوخة يدخل الرجال مداهم الحادة اللامعة تحت جلدها. وذبائح يجرى نفعها. ونعاج وخراف وعجول وثيران تربط قوادمها وأرجلها وترمى على الرصيف حيث يمتزج الدم الأحمر والقلد الطرى الأخضر فى مجرى الماء بهذا الرصيف.

انتبه الصغير. كان الحبل فى يد الرجل فارغا. أراد أن يهرب. لكن يد الرجل الغليظة سحقت معصمه. تناول الرجل الحبل. وريط يديه وقدميه. دفعه أرضا وقرب رقبته من حافة الرصيف. تطلع الصبى الى فوق فرأى ساطورا هائلا وشاريين كثيرين متهدلين وسحنة صدنة وحطة بيضاء تعلوها يبريه عسكرية حمراء.

وحين هوى الساطور دون صرخة ثاقبة: إبراهيم! إبراهيم! ماذا فعلت يا ابنك يا إبراهيم؟. وغاضت المجارى والسواقي والأنهار والبحار والمحيطات دما أحمر قانيا.

اخترق أذنيه صراخ ثاقب. هروا مفزوعا الى أقصى الرواق فرأى أسفل الباب بركة دم.
دفع الباب فصدمته رائحة الدم الطازج والمخدر. تقلصت معدته.
رأى قطع القطن المشربة بالدم متناثرة فى كل مكان، وقطع الدم المتجلط على الطشت الأبيض المقشور، والقفازين يتزان دما مثل كفين مقطوعين ووجه المرأة الأبيض الشاحب والجرح الفاجر النازف بين ساقيها.

خر الرجل على ركبتيه وسط بركة الدم ينشج نشيجا عاليا متصلا. ضم كفى الطبيب بين كفيه فبدت قبضة واحدة. انحنى عليها يقبلها ويغسلها بدموعه وهو يصرخ: ماذا فعلنا يا دكتور؟
ماذا فعلنا يا دكتور؟

نهض. وقف لمواجهة الطبيب. غرس عينين مجنونتين فى عينيه فعمد العرب لسان الطبيب. امتدت أصابع الرجل الملطخة بالدم تطبق على عنق الطبيب الهزيلة. تجمعت فى أصابعه هزة هائلة. ضغط ضغط حتى جحظت عينا الطبيب. هزة باكيا ناشجا معولا صارخا، لماذا فعلت هذا يا أبى؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

دمشق - يوليو - تموز ١٩٨٦

رسالة دكتوراه...!

كمال القلش

ما أن عدت من غابات المتظم حتى ازدهت اكتئابا، فقد كنت يومها غير موفق جنسيا مع ناديه، مشكلتي أعرفها جيدا، وأعرف أن الأمر معقد وغير واضح وما بداخلي يلتقطه رادارها، طبعاً أنتى لست مغرماً بها، وهى تدرك ذلك، بالرغم من أننى أرغب فيها دائماً.. ولا أتواصل فى نفس الوقت.

رسالة الدكتوراه التى تشغلنى موضوعها مصر قبل نهاية القرن الماضى، القرن العشرين، جمعت مادة غزيرة عن السنوات التى سبقت نهاية القرن- واعترضتنى شئ غريب وخاص، هى وحدها نادية زميلتى صاحبة البحث الذى كشف غموض هذا الحادث الغريب، والأكثر غرابة أن هذا الحادث هو الذى وثق ودعم علاقتنا الشخصية وبددها فى النهاية، وسبب تعثر علاقتنا فى رأى هى مشكلة التوافق وعدم التوافق، ويفسر أصدقائى مشكلتى ويصفونها وصفا مبتذلاً ويقولون أن النسب «انتهازيتى».. لكن الأمر بالتأكيد ليس بهذه السطحية ولا بهذا الابتذال..

رسالتى كما قلت عن تدهور شخصية الانسان المصرى قبل عبوره القرن الحادى والعشرين، قطعت فى البحث شوطاً طويلاً، وتمكنت من الوصول الى نتائج طيبة عن أحوال مواطن المدينة المصرية فى نهاية القرن الماضى والقرن العشرين.

كانت الأمور بالنسبة لى تسير سيراً حسناً حتى ظهر على الكمبيوتر خبر فوجئت به رغم انه لايعنينى كثيراً، لكنه أثار انتباهى، خبر منشور فى إحدى صحف ذلك الوقت فى إحدى الصفحات الداخلية ويحتل ثلاثة سطور: الخبر عنوانه «اختفاء» رئيس الجمهورية» وتحت العنوان صياغة ركيكة تقول انه كان ذاهباً لشراء بعض الاشياء ولم يعد الى منزله، واستمر غائبا لمدة ثلاثة أيام عندما نشر الخبر- ثم استمر الغياب.

بحثت في جميع الصحف الصادرة في نفس يوم الحادث، ولم أعثر على معلومة جديدة، ولم أجد صدى لهذا الاختفاء في الصحف التي صدرت في الأيام التالية لنشر الخبر ورغم أن الأمر لا علاقة له مباشرة بموضوع رسالتي إلا أنه أثار فضولي.

عرضت زميلتي نادية مساعدتها لي في تفسير هذا الاختفاء، وكانت قد قدمت منذ فترة بحثا قصيرا تناول هذا الحادث، وتوقفت علاقتنا (ومن هنا يتهمني زملائي البلهاء بالانتهازية!). ذهبتا معا الى غابات المقطم، وواصلنا الحمار في جولات بحثائق الجبل الأحمر، وضاجعتها كثيرا، وكانت في البداية شهية ومقبلة وجذابة، وهي شخصية طريفة وغرّاج عادي لأغلب زميلتنا في البحث العلمي وفي غير البحث العلمي، تزوجت وهي طالبة وفشل زواجها بعد أعوام قليلة بعد أن أثمر طفله تعيش معها، وواصلت علاقتي الجنسية معها، وهي شابة رقيقة في الظاهر، تتلاقى ملامحها في وجه يثير الجنس والتناغم، وقيل الى الامتلاء قليلا، مكنته، تتأود وتتحرق للجنس بعد ان ابتعد براتبته منذ ان اقترقت عن زوجها.

يومها ذهبتا للغابة وأمضيتنا ساعات بين أشجارها ارتوى من رحيق شفتيها، تمددنا على الحشائش وكانت خلاياي تتعدد وتتفتح في شهوة جنسية مهيمنة، واصلت نكاحها في أوضاع مختلفة- واحسست بارتجافها عدة مرات وأنا أواصل حتى انتهيت الى اللذرة وهي نصف غائبة عن الوعي- عائشة في ذبول المتعة، ممثلة مكثفة متوازنة شعبانه، وانفصلنا وذراعي يحتويها وحشائش الغابة ترطب ظهرى العارى وعنقى وساقى، وانتظمت خلايا جسدى المبعثرة، وهدأت وتوازنت وجلسنا نواصل ما انقطع من حديث عن اختفاء الرئيس.

بحثت نادية في ورقه بحثها عن كل من له مصلحة في اختفائه من الدول والجماعات المعادية والصديقه، وعن القوى السياسيه الداخلية التي قد يكون لها مصلحة أو اهتمام، فقد كان ذلك الزمن زمن الدولة التي تضعضعت وذوت ولم يكن لها وجود فعلى.

وبحثت ايضا احتمالات الحوادث والمفاجآت أو حتى الهروب- واكتشفت سر الاختفاء والفاعل الرئيس، وكان الفاعل مجرد عصاة إجرامية اختطفته بهدف الكسب المادى وأخذ الفدية. ولما لم تجد العصاة أحدا قد اهتم بالأمر، ألقت به في الصحراء بعيدا عن القاهرة والعرمان وظل تائها ضائعا حتى قضى عليه العطش والجوع ونهشته الضباع وعشروا على بقاياها بعد شهرين من اختفائه، وسلطت لذويه بلا اكتراث حيث دفن في هدوء وصمت.

كانت رغبتي المتأججه قد خمدت، وادركت ناديه أن توهجى قد خبا، وبادتلى الفتور وكانت تعرف علاقتي الدودة برئيسة القسم سوزان، وهي دكتورة في الخامسة والثلاثين أستاذة لقسم الدراسات الانسانية التاريخيه. وكنت أنا وناديه من بين مرؤوسيهها. ولم تكن د. سوزان تؤمن بالعلاقات الزوجيه وتعتبرها نظاما متخلفا من بقايا الماضى ومعوقا للنشاط الانسانى. وكنت أعلن (ويصدق) ان مؤسسة الزواج لاتناسبنى على الإطلاق لتخلفها عن العصر. ولكنى كنت



متشوقا لدفء الاسرة وممارسة الأيوة وحنانها وانجاب الأطفال.. بشرط ألا أتورط في مؤسسة الزواج.

كنت في الخامسة والعشرين من عمري مجدا ملتزما بعملى ودراساتى وأنا متوسط الطول، متوسط الوزن، متوسط الملامح، لا أميل الى البياض أو السمرة، ولا ا للامح الجذابه، وانما انسانا وسطا، وكانت سوزان تعلم بعلاقى بفتاة الكومبيوتر بالقسم وعلاقى بزميلتى ناديه، ولم تكن تأبه لذلك، ولكنى علمت فيما بعد أننى كنت تحت ملاحظتها الدقيقة ولم يتجاوز تفكيرى فيها حدود العمل، ربما لفارق السن والخبرة، والخوف من الاخفاق لو قامت علاقة جنسيه بيننا، والخوف أيضا على تأثير مثل هذه العلاقة لو نشأت على رسالتى، المهم فضلت أن ألعب بعيدا، لم أبادر، ولكنى بالتأكيد سأرتبك بعنف أما اى مبادرة منها وهذا مستبعد، فهى شخصية أسرة، متوازنة، دقيقه ومشاهرة فى العمل، قوية وقادرة، ولها عالمها الخاص، وعالمها بالنسبه لى منيع ومسور بأسوار لاقتحم كما يتراءى لى.. خاصة أنه ليس من صفاتى الجرأة أو المغامرة أو الاقدام.

لونها أسمر داكن ملامحها شديدة الجمال والجاذبية وشعرها أسود خشن، جلدها ناعم نعومه الحرير. طويله نسبيا، جلدها مشدود على لحمها دون ذرة ترهل، جمالها مهاب. ظلت مشكلتى «عدم التوافق» تلازمنى، وتفسر بهجتى، أمتلئ دون إحساس بالشبع، وأرتوى مع شعور دائم بالظما وأتواصل دون خدش فى الروح أو تفجر او انجذاب لما بأعماقى من متناقضات.

لم أحلل أسباب حالتى تلك ربما لانشغالى بما هو أهم، وكان همى ورغبتى الحقيقية فى تحقيق نجاح مرموق فى رسالتى الفريدة، وقد اقتربت من الوصول الى تركيبة الانسان المصرى فى سنوات انهياره قبل عبوره القرن الحادى والعشرين، وبالرغم من أنه قد مضى على ذلك العهد ٥٠ عاما الا أننى كنت شغوقا بتلك الفترة التى اخترتها بعنايه موضوعا لرساله الدكتوراه..

استطعت أن أصل الى بعض النتائج الهامة من خلال سلوك سكان القاهرة المكتظة فى ذلك الوقت الذى عانت فيه من الانتشار الوبائى للأمراض المهلكة السائدة وقتئذ مثل السرطان والفشل الكلوى وفقدان المناعة وأمراض الادمان وغيرها مما كان يقضى سنويا على مئات الالاف بل الملايين فى السنوات الأخيرة من القرن، وكان الموضى يلقون بهم فى الطرقات وعلى الأرصفة يعانون حتى الموت بلا علاج ودون اهتمام من الآخرين.

وراجت الكتب الدينية وراجا شديدا خاصة قصص الانبياء والقديسين والنبي أيوب وصبره على الديدان التى كانت ترعى فى جسده، وأطلقوا على المرض لقب (الشهداء). وكان سائلا فى ذلك الوقت تخلف شديد فى الوعي والادراك وعزوف كامل عن العلم والثقافة والمعرفة، واغتراب حاد عما يحدث فى العالم الخارجى.

وبالرغم من التخيلات الدينية السائدة فى تلك الفترة، فقد تحولت الزوايا والكنائس والمساجد الى أماكن للسكن والايواء يعيش الناس داخلها ويمارسون الحياة اليومية، الطعام والنكاح والتبرز والولادة وتربية الاطفال، والجميع يرتدون الجلابيب البيضاء والحجاب والنقاب، وبالرغم من ذلك أيضا كانت الدعارة بأشكالها المختلفة سائدة ومسيطر، الى جانب الأغتصاب الذى يبدأ من فتيات فى سن السادسة حتى الستين، وبلغت هذه الجرائم الآلاف كل يوم.

وأثرى ذلك الزمان كانوا المتاجرون فى العقاقير المخففة للآلام والقوادون والسماسرة، كانوا هم النخبة وأصحاب الثراء والسلطة، يعيشون قليلا فى مصر ويعودون الى قصورهم فى الخارج. يهربون من التلوث بعد أن يجمعوا الملايين.

والغريب ان السياحة كانت مزدهرة، فكان الأجانب يأتون للقاء نظرة على شعب عريق نهتهم صنفهم انه فى طريقه الى الانقراض السريع والاختفاء الى الأبد، هؤلاء الذين بنوا الاهرامات فى الماضى، أما ابو الهول فقد وقعت رأسه ثم سرقت فيما بعد وبيعت للأجانب.

كانت تلك السنوات الأخيرة من القرن الماضى هى موضوع الحوار مع زميلتى ناديه أحيانا ومع د. سوزان فى كثير من الاحيان، وكانت فكرة البحث من اختياري، وفوجئت بعد فترة بأن الدكتوروة سوزان اشتهرت نفسها هى صاحبة الفكرة، وتغاضيت، وكانت من حين آخر تتابع بعض النتائج التى أصل إليها.

واتسع نطاق الخلاف بينى وبين د. سوزان التى كانت تبدي اهتماما خاصا بهذه الدراسة، رغم أن شغلها الشاغل الدراسات الانسانية التاريخية مع تركيزها على النظم السياسية التى كانت سائدة، وكان تعاطفها طبعيا مع النظم الاشتراكية فى إطارها المعاصر المجدد، وهو المناخ السائد فى القسم الذى نعمل به، وكانت تعرف قله اهتمامى بالأنكار الايديولوجية، واعتادت أن تنتقد فرديتى الشديدة وتكرر أن هذا هو النقص الرئيسى فى أوراق البحث التى أقدمها دائما. فكان رأيى ان الانسان المصرى فى ذلك الوقت قد أصيب بالهلاكة والتخلف العقلى الشديد واتسمت حركته بالبطء، يتحرك ويعمل ببطء ورد فعله بطئ، يتعبد احساسه بالآخرين.

وشاع العنف اللحظى، والقتل لأهون الاسباب، كما شاع العنف داخل الأسرة مثل قتل الزوج للزوجة، وقتل الزوجة للزوج، وقتل الأبناء والآباء، ورغم المظاهر الدينية الطاغية إلا أن العلاقات المحرمة أيضا قد تجاوزت كل الحدود، مثل نكاح الرجل لابنته، وجماع المرأة مع ابنتها، والاخت مع أخيها..

وقلت فى النتائج التى توصلت اليها أن الشعب مثله مثل أى كائن يبلغ طور النضج والفتوة ثم الكهولة والشيوخوخة ويسير نحو الفناء، وكانت هذه هى نقط خلاقيه أخرى مع د. سوزان. وكان العلماء والمراقبون الأجانب قد وصلوا الى نفس النتائج التى توصلت اليها، وتذهب بأننى استررب فى أن قوى مالها مصلحه ماقد وضعت ميكروبا فى نهر النيل تسبب فى انتشار الضمور العقلى والشعورى والانسانى وأفرز البلادة والبطء وانعدام رد الفعل، واتفقت مع زميلتى ناديه على ترجيح هذه الاسترابة رغم اننى لم استطع أن أقدم غير أدله منطقية ولم اجد دليلا ماديا واحدا.

لكن الأمر قد بدأ فى التغير عام ٢٠١٠ عندما تولى السلطة فى البلاد مجموعة من الشبان عاشوا حياتهم وتلقوا ثقافتهم وتعليمهم خارج مصر وادوا روا البلاد بطريقة مختلفة. أعادوا تدريب الناس على السير بسرعه، وعلى اتقان العلوم العصريه، وبناء مصانع الكمبيوتر وعلوم الفضاء وتحويل مجرى النهر نحو الصحراء والكشف الصحى الدورى على كل انسان وتدريب كل انسان فى مصر على ايقاع العصر وعلومه. وتمكنوا من وقف التدهور ورفعوا شعارا بأنهم ينوون التقدم بالبلاد الى حالة فرنسا فى ستينات القرن الماضى ثم بعد عشر سنوات أخرى سينقلون البلاد الى حالة فرنسا فى نهاية القرن الماضى وروضوا خططا خمسية دقيقة..

واستطاعوا فعلا أن ينقلوا البلاد من عثرتها الشديدة.. حتى جاء عام الطوفان عام ٢٠٣٠، ارتفع منسوب مياه المحيطات والبحار، وأغرقت مياه البحار نصف الدلتا، وغرقت الاسكندرية ورشيد وبورسعيد ومياط والعريس ودمنهو وكفر الشيخ والمنصوره وطنطا. وتزحت الملايين الى الصحراء بعد أن ضاعت عشرات المدن ومئات القرى وغرق مئات الآلاف من البشر والمصانع الجديدة.

وكان لابد من بداية جديدة على ضوء خريطة جغرافية جديدة، ولكن هذا ليس موضوعنا، وإنما نوهت بما سبق العصر الحالى (٢٠٥٢) فى مقدمه الدراسة، وكيف استطاع الناس الذين دربوا على الحياة العصرية أن يواجهوا الطوفان ويسيروا قدما ويلحقوا بالعصر بالرغم من الكارثة.

ولم أكن استطيع التوصل الى كل هذا وقطع شوط كبير فى رسالتى بدون المساعد المذهله التى قدمتها لى «داليا» فتاة الكمبيوتر التى لا تكل، ومساعدتها المكثفة لى، وجمعها للمادة الاساسية للرسالة من خلال كمبيوترها الجتيد الذى يخزن كل سطر كتب فى أرجاء العالم عن مصر، والمعتقدات والاحداث والتصاصات والدراسات وصور الأقمار الصناعية المتنوعة.

وكدت أقتررب دون أن أدري من حل لمشكلة (عدم التوافق) مع داليا رغم أنها شديدة النحافة غير مشيرة من الظاهر على الإطلاق وعلى نقيض نادية المدملجة، لكنها متدفقة، شديدة الليونة، يسيطر عليها الشعور بالدونية والرغبة الشديدة في تقديم خدماتها للآخرين وتقبل غريزا باللذيان في الآخر وفوجئت يوما وأنا أضغ رأسي في حجر داليا ممددا على الحشائش بين أشجار الكافور والسرو مستمتعا باللحظات التي مضت.. بسوزان تقف أمامي، وعقدت المفاجأة لساني، أشارت إلى أنها تريدني:

- هل تحب أن تسير معي في الغابة بضع دقائق، فأنا أريد أن أتحدث معك
استمرت الدقائق أكثر من ساعة وضعت ذراعها على كتفي، وأخذت ذراعي بود شديد ولفته على خصرها، تحدثت عن عملي وعن أخطائي الجسيمه التي وقعت فيها.
فهي ترى أنه من المستحيل في العصر الحالي أو نهاية القرن الماضي أن يترك شعب يدمر أو يفتن مثله مثل الهنود الحمر أو الشعوب القديمة لأن مستوى التقدم الحضاري في العالم والتكاتف الدولي يمنع حدوث هذا، ولا يسمح بهذا الدمار الذي صورته في الرسالة إلا في حالة وجود تأمر وخطه مبيتته. لكن كهولة أو شيخوخة أي شعب يوجد لها الحلول دائما في المحيط الحضاري العالمي.

وطالبتني أن أعيد النظر فيما وصلت إليه من نتائج، وأشارت إلى التناقض الذي وقعت فيه بين ما أزعجه من انقراض شعب، هو ما زال حيا إلى اليوم يعمل ويتقدم بجذ ونشاط ولم ينقرض ولا يحزنون.

قلت بيني وبين نفسي انها تنتقم مني، ولا تريد أن تنتهي من رسالتي، وبرقت في رأسي فكرة وأخرى.. ربما ترغب في التقارب أكثر وهذه هي الخطة والمؤامرة والتكاتف! وعلى أي حال ترددت بين أن أذحض فكرتها أو أقبلها.. واستشرت ناديه التي نصحتني بإدارة معركتي معها بعرض فهي الرئيسة وهي أنسانه لها خبرة واسعة بالعمل والرجال، أما داليا فرأيها أنها شريرة وسوداويه وتخطط لتدميرى

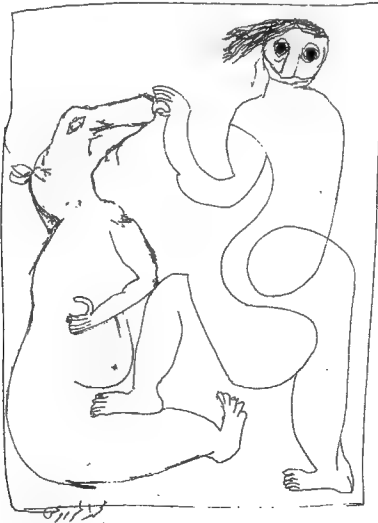
وتعددت مناقشاتى مع سوزان وتكشفت، وتدعمت علاقتنا، وأصبحت أثيرا لديها، أنا ورسالتى، والتحمنا عرايا مرات عديدة، ذقت فيها حلاوة الحب والجنس والانتما، طوقت بنا المناقشات في عوالم لا تنتهي وليس لها بداية.. من حياة المصريين طوال القرن الماضي وما قبله، انتفاضاتهم ومحاولتهم الدؤوبه للخروج والسير في الصف العالمى واللاحاق بكل عصر دون جدوى، والضربات التي كالموها لعرايى وسعد زغلول وجمال عبد الناصر، القتل والحروب والحرائق والأودبته والدمار والفرق.

سوزان: اليست رسالتك أقرب إلى التراجيديا أقصد أليست حياة هذا الشعب في الماضي تراجيديا اغريقية شديدة الشبه ب سيزيف.

قلت: لكن التراجيديا قد انتهت أخيرا نحن نعيش حاليا بالقرب من العصر وأنجازاته حياة كريمة، وسنلاحق بهم، ولا تنسى أننا نتعم ببعض ثمار العصر وأنجازاته.

-: بعد أن فقدوا الاهتمام بنا، وأخرجونا من بؤرة الاهتمام أو بؤرة العناء..
 -: وبعد إن سقونا المر والعلقم الالف السنين
 -: ومازالت المراءة فى حلقنا.
 -: لم يعد أحد يشعر بالمراءة.. ولكنها مازالت فقط فى حلقنا التاريخية لاننا نرصدها
 ونعيشها فى اوراقنا.

والحقيقة كنت قد تجاوزت العلقم ومعونتها وخبرتها تعرفت على عالم آخر من الود والجنس والمتعة، وذاب علم التوافق فى زهو العلاقة المنتصرة مع سوزان، وغرقت مشكلتى فى مشاعرى الدونيه، ولم تكن ترغب فى تدميري بالضبط، وانما اعادة بقاياى الى التوازن بين ما بدخلنى من تضاريس لم أرصدها، وطموحى الذى يتناقض مع قدراتى الحقيقية، فغريزتى التى لم تكن تشبع- خلال حاجتى العسلية أو من خلال انتهازيتى وفرديتى بدأت ترتوى فى ممارسة الحب الحقيقى بين ذراعيها وساقها النورانية.. المتألقة بتواضع وحب الحياة بلا تردد ولا تصنع ولا مكابرة...



هذه المرة

محمد عبد الواحد أبو قمر

مرة أخرى قيل لى «أنت منقول» صرخ المدير فى وجهى، وها أنا ذا أرفع إصبعى أريد أن أقول شيئاً، ولما أصبحت سبابتى بين عيني تماماً قلت فى نفسى لماذا لاأختار أنا هذه المرة. فى فترة تجهيدى كنت حارساً للبحر ولم يكن باستطاعتى العوم. لكن علاقتى بجهاز المراقبة نفسه كانت قوية، أفهمه ويسرح فى سكون البحر لمجرد أن يرى فى عيني قلناً، يوضع بجلاء لى كل مايجرى على صفحة الماء حتى مسافات بعيدة، ييلغنى بكل همسه تحت الأمواج إذا ماحاولت خداعى، أهدئ من روعه إذا ماالبحر فجأة، أحد عن عروس النيل فى بلدتنا، كيف يجلس على صفحة الماء عارية، تمشط شعرها، تنادبنى فى عمق الليل، أؤكد له فى الصباح أنها كانت على هذه الصخرة جالسة الى جوارى، أصبح بأعلى صوتى، أنا هنا، فيطمئن هو ويمسح البحر رأسه فى بطن ساقى، ترقص الأسماك على بساط الماء، يداعبنى الموج ويمسح بكفيه آثار النوم عن عيني.

فى صباح كتيب قرأ الشاويش أوامر اليوم، يرسل الجندى صبحى ابراهيم المشد الى الوحدة رقم.... جهزت مخلتى، أومات للبحر مودعاً، عرفت أن بدىلى على صلة قبرى بالقائد. أنت منقول...

قبل أن يخذل بها فى وجهى تعدد أن يكون صوته ناعماً وقال «وقع هنا» مشيراً الى أوراق تنام على صفحة مكتبة كمجوز فى التزع الأخير. لم يكن المدير العام وحده بتلك الفرقة بعيدة الجدران. كان ايضا المدير المالى ورئيس شؤون العاملين ورئيسى المباشر. إنحنيت على الأوراق محاولاً اكتشافها. تتلوى أمامى سطورها، يكشف هوا المروحة عن بطنها ملوثاً، يرتعد قللى بين اصابعى، أحس بوطأة ضوه الشرى ثقيلأ على ظهري. فى الركن الأيمن مقعد عار يباعد ما بين سابقه، يدعونى كمومس يحفزنى المدير المالى «وقع يالبنى» قلت لن اشارك فى جرائم عندما ضحكوا احسست الأرض لينتة تحت قدمى، تعكس نقاضة السجائر الزجاجية صورتى بحجم

الاصبع، يخرق صوته جلدي أنت منقول.

فى المدرسة الابتدائية كنت أجلس فى المقعد الأمامى بجوار زميلتى ماري. أشم فى الصباح عطر معلمتى أبلة بدور، تضح كنفها فى حنان على رأسى، أرى بوضوح تلك الفراشات التى تطير فى انحاء فستانها، كتبت بالطباشير يوماً أنا أحب ماري. صفق التلاميذ يومها لى، قبلتنى معلمتى. كانت شفتاها بلون الفراشات فى فستانها. عندما تستدير كان شعرها يشب فوق الخزام الذى يلف وسطها الرفيع، تميل على تسألنى، هل فهمت، ابحت فى صدرها بعين متلهفة عن فراشتين اختبأتا منى تدوس ماري على قدمى، ترسم فى كراستى حصانا فوقه عسكرى، أرسم فى كراستها عروس، اللون وجهها بالأحمر، وأرسل شعرها خيوطاً دقيقة سماء حتى نهاية ظهرها، أزين رأسها بالفل، أضع على صدرها وردتين. يدخل الناظر فجأة. قالت أبلة بدور قيام تبولت البنت زينب، قال الناظر لى ارجع ورا ياولد، وأجلس مكانى ولدا سمينا، ويرن الآن فى أذنى بكاء ماري.

أنت منقول...

شهران مرا منذ استلامى هنا للعمل، فى أول يوم لى بالمصلحة استيقظت وكانت الشمس بعدها تجمل بالصباح، أخذت حماماً ساخناً، غيرت ملابسى الداخلية، عانيت إختيار أى القميص ارتدى هذا الصباح، كنت أول الحاضرين، عشرين دقيقة أنتظر من فى عهده دفتر الحضور، وقعت يومها باسمى رباعياً، دخلت غزفتى، مسحت صفحة مكتبى بكفى، حفرت بمن مسمار على صدر مقعدى خاص بالأستاذ صبحى ابراهيم المشد، راجعت أوراقى، رتبته واحتضنتها فى نزهة بين محتويات عهده، عرفتها بنفسى، تشممت رائحتها، تركت آثارها عالقة بملابسى، وفى رحلة إنصرافى فى نهاية اليوم سرت خفيفاً... خفيفاً، يجذف ساعدى فى الهواء، تدق خطواتى فأسمع عزفها بوضوح. فى مدخل حارتنا قلت لأم عهده بائعة البخت مداعبها «ياعجوز» محاملت أم عهده على ساقها الضعيفتين ووقفت فى مواجهتى. كان وجهها جاداً كورت قبضتها ومررتها أمام عيني مرتين، ثم ذرت فى فضاء الحارة حفنة تراب وتلت شيئاً سرت وفى جسمى قشعريرة. رفعت يدى بالتحية لعم جلال، قال لى عم صالح الحداد أهلاً أستاذ صبحى، قالت أمى لفتحنى البقال، لما يقبض صبحى أن شاء الله، سألتنى الحالة دليلة إيه رايك فى ليلى بنت صادق الحلاق، لكن أم سلوى ترد تحيى قائلة اتفضل يا جوز بنتى.

أنت منقول....

هكذا قال واصبغى الذى شق الهواء فجأة بين عيني ماتزال. تطفع ذاكرتى فياتينى نشيج ماري واضحاً، أبحت واضحاً، أبحت عن حصانى الذى اتعبته ركضا ورائى، أتوق الى تلك الفراشات التى فى المساء قصتها. ماذا وتلت أم عهده وفى عين من كانت تذر التراب.

كان الأربعة الكبار يتضاحكون، والمقعد العارى، قابعا فى الركن. يلم ساقية العجاواين بوشك أن يتهاوى كعجوز تحتضر، واصبغى يفصل الآن بينى وبينهم، يتمدد كانوا يتضاحون وكننت أسمع من يقول من داخل «لا» وكانت قبضتى قد تكورت تماماً وقلت سأختار أنا هذه المرة.

من كان يصدق أن هذا الشئ المنسى تماماً يكون له كل هذه الفضل. من كان يصدق ان قرش الصاغ الوحيد القابع فى جيب صديرى إبراهيم، والذي لا يدرى مصدره بالضبط، يكون السبب فى كل ما حدث.

والحكاية كلها ان الليلة فى القهوة لم تنته كمعادتها دائماً، اذ كان السهر يمتد فيها كل ليلة حتى الفجر. أما الليلة بالذات، وبسبب الأوامر والتعليمات الجديدة والتي جاءت من المركز رأساً، فقد أغلقت أبواب القهوة بعد صلاة العشاء مباشرة. أما أصحاب السهر والكيف والذين لم يتعودوا ذلك من قبل، فهم يعتبرون الليل هو صديقهم الوحيد وراحتهم الحقيقية، ففى الليل يشعرون بحياتهم وبأنفسهم كبقية البشر. يسهرون، يشربون، يهرidon. بدأوا فى التلذذ أمام القهوة والتي خاف صاحبها وأغلق أبوابها وروح. وحسم الأمر همهمة الخفراء من يكيد ونحنة شيخ الخفر المعهودة لهم دائماً. ولم يجدوا بداً فى ان يذهب كل منهم الى بيته هكذا كالناس الطيبين.

المهم ان الليلة لم تنته هكذا بسهولة. على الاقل لاثنتين منهما، اثنتين فقط انسحبا بعيداً عن الآخرين، وجداً فى انفسهما رغبة جارفة فى تكلمة اللعب. هكذا وبدون اتفاق سابق، وكأنهما على موعد، مضيا على غير هدى فى ليل القرية الواسع. مضيا وذراع الرميلى معلقة فى ذراع ابراهيم وقد بد الرميلى خائفاً ينظر وراءه بعد كل خطوة، فهو قد جرب النوم فى المركز وشيع ضريباً، اما ابراهيم فقد أخذ يلعن الدنيا ومن تهمة الدنيا، واخذ يطلق لسانه على الأوامر وعلى الخائبيين من

أهل بلده والذين ذهبوا ليناموا من الان كاللجاج. وإبراهيم لا يخفى على أحد هنا، فهو حلاق القرية الوحيد، وهو الذى يضع كل نقوده على السهر واللعب وقعدات الليل، دائم الجلوس فى القهوة، والدكان مفتوح دائما، والزبائن تجئ، تجلس أولا فى هدوء ثم تطول الجلسة، ويزهقون، ويحلفون دائما بان هذه آخر مره يذهبون فيها الى الدكان، وفى كل مره يستغفرون، فهم يحبونه ولا تدرى السبب الحقيقى الذى من أجله يحبه الكل هنا. وهو دائما معرم بتقليب جيوب الزبائن اثناء الحلاقة، قيده. خفيفتان للفاية، وهكذا فى كل حلقه يطلع من الزبون الجالس أمامه فى استسلام للذيد، يسمجاره أو سيجارين فهو ليس طماعا.

فى ذلك الوقت كانت شوارع القرية تسبح فى هدونها الابدى، ذلك الهدوء الذى يحيط بالقرية فى الليل وظلا سائرين الى أن اكتشفا اخيرا انهما اصبحا فى آخر القرية.

وتحت عمود نور
وادي قعده

وجلس إبراهيم جلسته المعهودة بعد ان رفع جلبابه الوحيد، أما صاحبه الرميلى فقد جلس نصف جلسه، فقد كان قصيرا ليس ذلك القصر الذى نراه كثيرا ثم نضحك أو نرثى لصاحبه، ولكنه قصر غير عادى بالمره، ويقولون أن سبب قصره هو انه كان مضطرب كثيرا وهو متلبسا بالسرقة، فى السوق. فى الحقل. فى الجامع وهكذا حياته، وكانوا يذهبون به الى دوار العمدة، حيث يحلف اليمين هناك وأمام الجميع يضع المصحف على رأسه ويعد أن يؤدى اليمين يخرج مباشرة وهو يسب ويلعن ويجرى وراء الناس، المهم انك تجده فجأة بعدها وكأنه ينضغط الى أسفل ويدق. ومن هنا كان اللقب الذى اطلق عليه واشتهر به لدرجة أنهم نسوا اسمه الحقيقى، واخذوا ينادونه (بشايب الكوتشينه) ولو دقتك النظر اليه لوجدته كأنه هو، نفس الملامح والابتسامة، الشارب، ولقد عاش الرميلى حياته بالطول والعرض، ولقد جرب حظه فى كل الاعمال ومرة تجده حاملا الطيلة والطار يلف ويدور ويرقص. يساعد المشايخ فى جمع فلوس المولد، ومرة تجده أمامك ساحبا الزبجة المجديدة والأطفال يزفونه وهو ينادى عليها بصوته الرفيع الممدود: لحم زمان... لحم البكارة... عند المعلم و(طلحة) بكرة فى حارة السلامة.

وبدا اللعب

فى البداية سيطرت عليهم حالة من الفرح العام، سرعان ما انحسرت، وخيم صمت موحش على المكان، واندمجا تماما فى اللعب، نسيا كل شئ، ولم يعد هناك سوى الانتظار والترقب ونظرات متلصصة، وتحفز ولقد بدأ واضحا الليلة تفوق غير عادى للرميلى، ولقد بدأ على غير عادته وتفوقه الدائم فهو حريف كبير، وهكذا أطلقوا عليه، وقالوا أنه أول من بدع لعب الكوتشينه فى القرية وكان (يضر بها) أى يعلمها بعلامات خلفية تكاد تخفى على الجن ذاته، علامات لا يراها ولا يفهمها الا هو. هو ومع ذلك كان حريفا كبيرا، عندما كان يلعب بمزاج، وفجأة هب الرميلى واقفا، يرقص وهو غير مصدق أنه قد كسب تقريبا كل ما مع إبراهيم. وظل يرقص ويهتز بقامته القصيرة ويرمى الطاقية وهو يقول مش ليلتك يا جميل، ويعقب جملته تلك بضحكة ذات ذيل طويل وضحك إبراهيم رغما عنه، وأخذت الرميلى نشوة، لدرجة أنه لم يسكت، ونهض وأخذ يفتش

ابراهيم على أى شئ معه، وقد وجدها فرصة لاذلة فطالما انهزم منه. ولكى يذيع أخبار تلك الليلة أمام الجميع، وماهى الا لحظة حتى كانت يد الرميلى تفوس فى جيب صدى ابراهيم، وأراد أن لا يضيع منه ذلك الشئ وأمسكه بيده وأخرجه باليد الاخرى، قرش صاغ، وحيد، دافئ، لاون له، لا يدري ابراهيم مصدره، وانفجر الرميلى ضاحكا، وهو يلوح بقرش الصاغ لسه ياراجل معاك فلوس- لاء وقرش صاغ كمان لازم أحرمك منه راخر، واعقب كلامه بضحكة أخرى، ومش ليلتك يا جميل.

وبدا دور جديد، وحدث أن فاق ابراهيم قليلا، حدث هذا عندما امتدت يده والتقطت السجارة القابعة خلف أذنه. فهو قد نسى أمرها، وما أن أخذها بين يديه وضيق إحدى طرفيها، وأشعلها، وما أن انتهى من تلك الرشقات الأولى وعيق فى المكان رائحة الدخان الرمادى، وكأن شيئا دق فى رأسه وبدأت كفته ترجع، بتلك اللعبات التى يريدها والعلامات الخفية التى لا يراها سواه ولم يجد بدا فقد استعمل طريقته المفضلة فى مثل هذه الأوقات الخرجة، أخذ فى دس الأولاد وأحيانا الكومى يفعل هذا ويخفيه بالرقص. وكاد الرميلى يجن وهو يرى قلوبه المكومة أمامه تناقص شيئا فشيئا، وما هى الا لحظة حتى كان ابراهيم قد فكر وصمم فالبلغ كبير والرميلى لن يتركه يهرب هكذا بسهولة، والدنيا كحل، والرميلى غشيم، ومن سينقذه فى تلك الساعة...

جرب أولا ان يعتدل فى مكانه، وما كاد يشرع حتى هب الرميلى وهدده بسكين كانت معه وأجبره على الجلوس، وأخذ يهدده، وما ان جلس الرميلى، مطمئنا، حتى كان ابراهيم قد قفز بعيدا، وبعد ان جمع الفلوس كلها فى جيبه العلوى وضغط عليها بيده اليسرى، وأخذ ذيله فى أسنانه، وسابق الريح، ووجد نفسه يضحك وهو يتخيل منظر الرميلى يجرى وراءه، وخراطيم من الشتايم تلاحقه، وهو يقبح وينهض ويسب ويلعن.

اصبح هم ابراهيم الوحيد ان يبتعد بسرعة ويختفى منه لأنه لو لحقه لن يحدث طيب اهدا وتحقق له ما يريد بعد ان داس الرميلى ووقع على كلب نائم فى الطريق. ووقف ابراهيم يلتقط أنفاسه بعد ان اطمئن على كل شئ، كان قد سحب نفسه وتسلسل الى دوار العمدة ولا بد أنه سيجد الباب مواربا والغفير نائما يشخر، وهو متأكد ان الرميلى سوف يلبد له قريبا من الدكان، ذلك المكان الذى ينام فيه دائما، وتكوم تحت الطرايزة الكبيرة التى تتوسط الصالة اعاد ترتيب الفلوس فى الظلام، ولفها جيدا حول وسطه واحتضن قرش الصاغ طويلا ووضع فى مكانه.

وغفا قليلا. ومن الفجر كان ابراهيم يأخذ طريقه لليندر، وهناك كان قد قضى يوما حافلا، مازل يحلم به للآن، اشترى ماتنانه طويلا وتدفى فى (البوظة) وعاد للقرية فى أخر النهار وذهب الى القهوة، وهناك جلس وصفق وطلب شرابا للحاضرين على حسابه، ووزع السجائر وأخذ يحكى عن ليلة الأمس الحافلة والظاهر أنه لن يمل تلك الحكاية ابدا. الكل هنا عرفها وسمعها وحفظها، كان يحكيها لكل زبون يجلس امامه ويظل يضحك ويكح، محذقا فى تفاصيل تلك الليلة.

يقين العشق

بهيجة حسين

الى الاردنية سهير التل

بينى وبينك ثلاثة أيام، وجنين فلسطينى، وغابات نخيل بغداد، وحجرة صغيرة باردة، لم يفزعنا بردها ولم يفزع أيامنا الثلاثة، ولا جنيننا الفلسطينى، ولا غابات نخيل بغداد. جاء صوت يدعى حلمى وحلمك بأيام لم تمسها. انسكب على جراحتنا وهدد الجنين حتى ينام، ولكنه استيقظ يخريش بأظافره فى سنوات لم تغادرنا وشوارع لم نرحها.

تفجر نهداى بالحنين لصوته. خلعت غلاتى لطيف نهراته ولألوهية لمستته. فى اليوم الأول قلت لك «أنا الملموسة بيقين عشق، ويقين عاشق، ويقين أنثى عاشقة». وقلت لى «أنا المذبوحة بيقين حلم لا يتحقق ويشوقى المفلول فى يافا».

وفى اليوم الثانى قلت لك «أنا المخلوقة بأنامله وريقه الصباحى». قلت لى «أنا المغدورة بأغانى الستينات ويتمثال عبد الناصر المحطم فى دمشق، أنا من فقدت طفولتها فى مطارات المطاردة لأعداء يوليو، ومن استقبلت ندى صباحها بهزجة ٦٧».

فى اليوم الثالث بكينا أنا بكيت أنين جسدى وشوق حلمتى لرشفته، وأنت بكيت صمت غابات نخيل بغداد.

وقبل أن نفترق تحسست جلدى المنتظر لمسه يديه، وتحسست أنت جنيننا الفلسطينى، وقلت لى «هل ستحملين معى ابن شوقى؟».

أرسل أصدقائي

على قنديل

منذ خمسة عشر عاماً، في ١٧ يوليو ١٩٧٥، رحل الشاعر الشاب على قنديل (إثر حادث سيارة) عن عمر لم يتعد الثالثة والعشرين. ليعترك لنا مجموعة وحيدة من القصائد الجميلة، جمعها أصدقاؤه في ديوان صدر عن دار الثقافة الجديدة بعنوان «كائنات على قنديل الطالعة» و«أدب ونقد» تنشر له. هنا، قطعة صغيرة مما لم ينشر في ديوانه، تحية له في ذكره، وتذكيراً للأجيال الطالعة من الشعراء بشاعر ظهر في سمائنا الشعرية كالشهاب الخفاق، وانطلقاً بعد لحظة باهرة، ليخلف لنا نصوصاً شعرية يعد الكثير منها ريادة شعرية حقاً بين أبناء جيله. لم يقدر لها أن تكتمل دائرتها المجددة. و«أدب ونقد» تعلن لأصدقائه وصحبه، أنها تلقت صفحاتها لنشر ما لم ينشر من آثاره الشعرية والنثرية والنقدية، حتى يطلع الجميع على كل عمل هذه الموهبة النادرة، لهذا الشاعر المؤسس في جيله، ابن كفر الشيخ الجميل، الذي قال عن نفسه يوماً: «خلقت من نفسي»، ووصف مهمته التي تدر نفسه لها بقوله: «على أن أكون اللون الثامن في قوس قزح».

«أدب ونقد»

ها أفتح كتاب الليل أفتح كتاب النهار
في كل سطر صديق وصلته:

رجلٌ
أشعت الشعرِ
وطيبة نار
فأدرك أن الصداقة وردةٌ ديمومة،
وانتظار
وأن يدى صباح
ووجهى حوار.
وحين أدق على الأرضِ
أقلد نجماً بنجم
بحشو فراغ الشوارع حفلُ هتافى:
«تحيا الصداقة»
وحين أحدث محبرتى أو ردائى
أرى أصدقائى
فنزف للعالم المرْبرى:
إكتشاف صديق
إكتشاف نجاة.

المشوار

حجاج الباي

قلبي عليك يا جار
 واسم الله ألف اسم الله
 اسم النبي صاين تعود للدار
 والنجم مرشوش في السما غلة
 وأهلك في صحن الدار عيون تتطلع
 وقلوب بترجف ووداناتنا تتسمع
 خافين عليك يا جار-
 من قسوة المشوار
 من لسعة الكرايح- ع الضهر لوتندلي
 اسم الله قلبي عليك- اسم الله ألف اسم الله

...

يا خطوتك ع الدرب م الفجره
 لاشمله فوق الرأس ولا كوفيه
 غير شي الطوره ع الكتوف هدتها
 غير شي القدم ع السكه بتفتفتها
 وقيراط رجا ترجع بحفنه شامي-
 ولا بغمر شعير-

أجر الشقاء وسية العمودية

...

حاساك أنا
سامعه الودان مرسالك
ضيقك وغلك.. قهرتك، موالك-
« يابو الغلابه ياليل »
والمرطعم الصبر. والصبر حبله طويل.
أسود سواد حالك.
معلش بكه تهون ومسيرها تتعدل
وآخر المطاف لتروق وتحلللك.
يا لظمتك ضهرك ف جدع الدومه.
تستروح النسمة مع القباله
زادك مرادك- والمراد والنومه
على فرش حتى لو يكون من قش
زادك مرادك- والمراد الهدمه
واللقصه حاله من ديدان المش
والكلمه من غير غش
والبسمة - لو تترسم- يا جارى فوق الوش

...

خوفى عليك يا جار
لتأخذك السلطه
ولد المرارى خدوه م الدار لخط النار
وامه بقالها حولين متشحطه حواليه
م لفندى فى البندر- للعمده فى الدوار



لاكن ياكيدى عليه- حطو الحديد ف إيديه
واهر كمل المشوار

...

«إوعك تروح/ الحرب طوالى»
ياخذك لهيب النار ياغالى»
«إوعك تروح/ الحرب من قدام»
ياخذك لهيب النار يامقدام».

...

سامع ياچار- دق المزاهر- سامع.
سامع يذان الفجر فوق الجامع
بيقولوا قامت فى البلد دى قيامه.
عسكر، بنادق، والبيارق ياما
بيقولوا راح ليل العبودية.
لأسلطه عادت- ولا- عادت عمودية.

الغمامة

وليد منير

تَحَيَّلْتُ أَنَّكَ غَامِضَةٌ كَالْغَمَامَةِ
 وَدَاكِنَةٌ كَالْغَمَامَةِ
 وَأَنْ جَنَاحَ يَمَامَةٍ
 يَرِفُ عَلَيَّ، وَلَكِنِّي لَا أَرَى أَثَرًا لِلْيَمَامَةِ
 لِذَلِكَ أَحْسَسْتُ أَنَّ خُطَايَ تَطِيرُ لِأَعْلَى،
 وَتَبْقَى بِهَا قَبِضَةٌ مِنْ تَرَابِ الثَّرَى كَالْعَلَامَةِ
 وَأَنْ فُرَادَى تُغْلِقُهُ زَهْرَةٌ مَتَرَدِّدَةٌ فِي الذَّبُولِ
 وَأَنْ الذَّبُولَ يَزِيدُ نَعُومَةً مَلْمَسَهَا
 فَتَنَةٌ
 وَبَهَاءٌ
 وَصُوفِيَّةٌ

يا إلهي
 لماذا تكونُ القيامةُ؟
 أنا لا أحبُّ لها أن تُحَاسِبَ بِي حِينَ تُبْعَثُ
 أَوْ أَنْ تُغْطِيَ مَلَامِحَهَا قَطْرَةً مِنْ نَدَامَةٍ
 كَأَنْ لَهَا تِرَافُيقُ: الرَهَافَةُ

والحزنَ
أَيُّ جمال؟
وأيُّ حنان؟
وأيُّ سماوية؟

يا إلهي
كأن الندى والعبيرَ يداها
كأنهما مقلتاها
كأنهما صوتها يتهدجُ حين تقول: السَّلامَةُ

وآه
إذا قلتُ: كم هي مخلوقةٌ حسبَ مقياسِ رُوحِي
ومطبوعةٌ بسجايايَ
لم تنحرفْ شُعْرَةً عن مزاجي
ولم تبعدْ قيدَ أَفْلَةٍ عن ملامحِ أسطورتِي

إنهالي
ولِي دون أن تتقاسَمَها الكلماتُ معي
إنني أتبرأ من كلماتي إذا وصفتها
على ما بها من غموضٍ شفيف
ومن وهنٍ قد يُقربها من حدودِ السَّقامَةِ
تُراني إذا قلتُ كنتُ أبا لَغْ
أو كنتُ أبخسها حقها!

آه
يا من أنا
لك أن توغلي في هَلَامِيَةِ الرُّؤيةِ المستعادةِ دون انتهاءٍ



وفى بعدها
فى تداخلها
فى تمازج أطرافها
لك أن توغلى

توغلى

توغلى

فأنا مغرمٌ بالخفيف الذى حين يبدأ لا ينتهى
وأحبك فى سعة من خيالى
رمادية

لا يشوبك إلا صدى متعب

ومبطنة بفموض الغمامة

مبطنة بحنان الغمامة

وحين تكونين أو لا تكونين

أشعر أن جناح يمامة

يرف على، ولكننى حين أنظر فوقى

وأنظر عن جانبي

وأنظر للخلف

لا

لا أرى أثراً لليمامة

وجوه للفقد

ابراهيم داود

شعر -

عندما يرقد الناسُ في الليلِ
وتمسح قريتنا عيونُ غريبة
وتبدو البيوتُ التي أشعلت نفسها في النهارِ
كأرملة تناشد ضوءاً بعيداً
أسائل نفسي:

لماذا يرقد الناسُ في الليلِ
وتمسح قريتنا عيونُ غريبة
لتبدو...

كأرملة تناشدُ ضوءاً بعيداً؟؟

شعر

قال لي واحدٌ منهمو:
هل من سماء تظلل فينا البدايات...؟
لننشر فيها حكايا الطفولة...
وتبقى السحابة عالقة في الشياب!

كان يزعم أنى أخبىء تحت القميص سماء
ولم ينتج.....
للبحار التى أغرقت خطوتى عند باب القطار!!

كأس أخير

متى امتدت عروقُ الثلج وسط صدورنا..
وغدت ذراعُ الصمت قادرةً على قلب النظام
مدت ذراعك حقل كمثرى إلى الدلتا
أكلنا واستطبنا الأكل!!
علّقنا مشاغلنا على وتر تقطّع فى «بلادى»
أقمنا فى فضاء اللغو،
عدّنا إلى اللعب القديمة،
أو قرأنا من قصار الذكريات طويلاً
رحنا نكسر بالمعاول ثلج آخر خيبة
ونرش ماء الورد فوق الفاتحين لترهم
ونحط صباراً على اسمائنا!!

سطر خفيف.. فى الخارج

فى صباح كهذا
وصوتك لم يلتفت - بعد - لك
وجارك صلى
وغازل زوجته
وقبّل طفليده..
ماذا ستفعل؟
أتسحب نصف الغطاء.. وتخرج؟
أتشرب شاياً؟
وماذا إذا بلل الماء وجهك..؟

وأخرجت ثوباً نظيفاً
ودار المرثل.. لو آيتين؟!

فى انتظارك بعضُ المقاعد...
سيأتى صديقٌ ليشربَ شيئاً

ومضى

صديقك هذا نبيلٌ
فكن فى انتظاره
سيبحث عن بيته فى يدك!!

فى انتظارك شىءٌ ملولٌ
ووجه يجيد التأملَ
ولا ينتمى للصباح
فحاول- اذا شئت- نزع الغطاء
ربما تظهر الهنت فى اخر السطر
واثقة

مثل صوت المؤذن
خادعة
مثل حلم بسيط

فى صباح كهذا
وقلبك عارقاً
ماذا ستفعل؟!

سلاقة ساهرة

يومها..
وضع الحقيبة والنعاسَ
وداح يقفز..
قدمت عصفورها حراً
وقالت: نلتقى!

جلسا إلى حلم



وغنّت
خرّبت قلب المغرّد
واستطابت حزنه
كتبت له شيئاً
وقالت: كم أحبك!!

بعدها..
جلسا إلى قفص
تحدّث عن مواجعه
وعن أحلامه.. والفقد
فقال: نفترق!!؟

.....
.....
فتح الحقيبة..
هز صورتها.. ومزّقها
.....
لو استطع!!
لراح يقفز من جديد!

سلاقة

فى كل مرة تقول:
لن أراك ثانية
فى كل قبلة تقول:
هل أراك ثانية؟
فى كل.....
نلتقى إلى الابد!

هنيين

فى المنزل الثالث

بعد حانوت العطارة..
كنتَ تقطن من سنّة
كنتَ تخدع بائع الحنّدرِ العجوز
كنتَ تخدع ابنته

.....

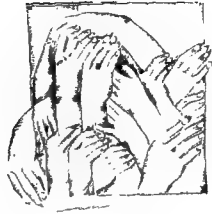
هل تظن الباب مفتوحاً؟
هل تغيرت المزالج؟

تودد

لم لا تها تفها مساءً
وتعيد ماءً الود؟
لم لا تها تفها صباحاً
كلو: صباح الورد؟
.....
لم لا تذكرها بصوتك؟!

حال

عندما تفتح البابَ وتدخل
عندما تحتفى بالضيوف
عندما تلتقى والعيرن
عندما يخرج الكل ويبقى وحيداً
عندما ينفد التبغ
عندما تتذكر وجهها حميماً
عندما تشتت أي شيء...
دع المذبايع مفتوحاً!



قرار

فى اخر الامر..
تترك مكتبك الواسع..
وبعض العناوين تحت الزجاج
ودفترى للمواعيد التى لاتتم
ومطفاة للسجائر / مملوءة
لتحمل شيئاً نبيلاً
وتجلس لصق الزجاج!

ذهاب وسودة

صباحاً
قال لى جارى: صباح الخير
تسلل من ملامحه.
وصوب نحو شياكى ركام الامس
تحصن بالتفاته
ووارب يابه... ومضى
.....
مساء
لم يقل شيئاً؟

قصائد قصيرة

محمد الخلو

نُحت الشتاء

قالت عينيها كلام يحير
قبلتها تحت الشتاء
وحكيت لها عن بيت صغير
على بابهِ شجرة منته
أطفال بتضحك كلها
وجنيته تحذف قُلها
على بيت صغير
قالت عينيها كلام يحير

الشاء بندو

آهين يازمن العار والاستثمار
ده الحزن لو ينجاح
أنا كنت ابيع...
مايبا من أوجاع

واصبح أنا..
شاه بنذر التجار

غربة

الصبح امبارح
طلبت في قلب المراية
بحلق لى وش غريب
اضحك فى وشه.. يبتسم
مع ان جوايا نحيب

توحد

ترحل غيوم البحر... ترمينى
صدفة وحيدة على الشطوط
الرمل كلمنى
حالف بقاسمنى العطش.. والموت.

أرجوكى

مدى ايديكى واغسلنى جراحي
الحزن ساكن كل افراحي
أرجوكى..
أرجوكى نبعد
ارتاح وترتاحى
أنا اصلى عارف
الحزن ساكن.. كل افراحي

فى الليل

أصوات كثير فى الليل
بتزّن فى مسامعى
بُكا.. نواح.... ونشيح
كرابيح عذاب فى الليل
تصرخ على ضلعى
والصيح تصيح الشوارع
مفسولة من دمعى



وردة نار

قلبك جُمار
وأنا قلبي مشقق
الفجر مشقق
فى جبينك طارح
من الف نهار
والندى أنهار
بتفويض الروح
اكبرى يا جروح
اطرحى ازهار
واطلعى اشجار
حاشرب من عطشك
ياوردة نار

الشيب

فى ودانى صراخ... ونحيب
بابعد... باصفر... وباغيب
باسمع فى شوارع عتمة

خطاوى الشيب...
بتدب ورايا

المدار

الحلم دار
بالقلب دورة
ودراع حذقتى
بُره المجرة
أنا لسه تايه
بُره المدار
لاجار.. لا دار
ارجع إليه
حاهديكى صوتى
ولا تاهوتى
حاهديكى.. إيه؟
أنا لسه تايه
بُره المدار
لاجار... لا دار
أرجع إليه
حاهديكى صوتى
ولا تاهوتى
حاهديكى.. إيه؟

أرض النخيل

ابراهيم عبد الفتاح

نهجت الوجه الأخيرة
 قبل ما تحضن رغاويها الرمال
 وأنا في الحنين للرمل باتخطاك
 آيا كاهن سيسقط ضفتينه بجمر ذعري
 ويسحب جثة الرطوبه في جثتي
 بعدما يظمن حوارى الجنس
 يجرى مفكوك العبايه
 «جسمى بيحتفل بفروة السراير»
 ليه ياخليج الرؤية مطموسة النقوش
 وانت الأساور
 البراءه
 والدروع
 ليا نخلى، والمدى مطر لهيبى
 ولها جدرى
 خلصنى كبراجك من البراءه والعرق
 ولحظة البداية فسخت عيث غيابك
 فقوللى واسعف الكتابة
 أنهى شرح اللى غواك
 فى دم موجه عرفت الخطايا

أنهى زرقه حاوطتك وخلتك هزيل
بتستقيث الدروع
الصواري
ولم يجاويك المحار ولا المراكب
قعد جزر هيكلك
فى شط غرقان للقرار
ريحة الطمى الجبىنى
صحت الدمع التصلب للتناسل
سره فى بطن الجحيم
وكل ما أنت هجت ترشح الكهوف صمغ الميعاد
فحكها ياسيد اللحظة الهزيلة، حكها / بالليونه
يتدفى فى بذر التكون كتف فاسك
يحش فى النخيل الهش رغو
أوهياج

* * *

وبالمحك سعال تأكل
خنجرى كره الخرج
قوشمه زبيق على جبين عطش اليلاد
اخلع القشره القديمه
واعتلى حجر الرصاص
خوض فى رماد الملح
فتافيت المراكب
نبض المحار تعيان
والسبايا نار- دخان
أشتعل جمر المكان
اتقدد
ليه اتكورت
أدينى جناح سفينه
مدار الليالى وسينى أنور كهوفك
ماتسبش عينى لبؤرة غيابك



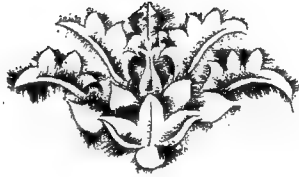
وسمينى
 شوية، شويه ونام فى رمادى
 انتظرنى
 انتظرتك وفى التلج عمرى
 ودويته
 دويت
 غيرت طقسك
 فليده؟
 على حافة الكشف كابرت
 حاصرت أرض النخيل.

القتلى

محمد السيد اسماعيل

لكأننى أصحو على وله قديم
 ودبيب فاتنة على عيني،
 فى النزح الأخير
 لكأن ناراً- فجأة- قتد من أفق،
 وتصلبنى على خيطين من فزع،
 وابتدئ النزيف:-
 أرض تولت، أم بلاد تستجيب؟
 تتعشق الجدران ثانية، أم الوادى يضيق؟
 الأخضر الوهاج، أم برق يزول؟
 غيم وغاشية، وأنت بعيدة،
 والروح قاعدة،
 ووجهك لا يحول.
 يتصاعد الدخان عن شبح،
 فأكشف عورة،
 وأصبح ملتأاً، ويغلبنى الدهول.
 فأرى وميضاً لاهتاً،
 يمتد بين توقدى، وثيابك الدكناء
 بين النيل والغرباء،

بين الصليب والرؤيا،
وبين تشتتى وبلاغة التجار،
نبقى هكذا ضدين مقسومين،
حتى ينتهى وقت،
وتبدأ رجفة،
وتصيح قبرة على طرف الطريق:-
مسك وفاتنة وأهل يسطعون
وأهلة فى الكف نازقة، وأرض لاتغيب
والعازفون العازفون
يتقدمون الى جحيم العشق فى وله،
يعمدهم صهيل، رجفة، وقت،
ويحدوهم جنون.
الركب لا يهدأ ولا تأتى الشطوط
والوقت مصلوب على حجر،
ورائحة المكان
قتل، وجمجمة، وبارقة قموت
والأرض خيط وأصل،
بين القيامة والقنوط.
هذا هو العشق الوحيد:
يتقدم القتل على مهل،
ويصطادون أغنية،
ويبتدئ المثل.
هذا هو العشق الوحيد:
دما افتضاح الأرض،
أويدء الحلول.
دما اكتمال علامة،
وزوال تاريخ،
ورائحة تشد غزالة،
وجلال آلهة،
وبنت تستريح الى الغواية،
تتنوى شرخاً،
ويبتدئ النشيد:
الوقت يخرج من تباريح المكان



الوقت يعرف رجفة العشاق فى الليل الطويل
ويقوم من زلل الى زلل، ليتنظم الصعود
الوقت يخرج من خرافة جائع
ومن انشطار الروح بالرويا
ومن عرى الجسد
الوقت يخرج من يدى .
الوقت يخرج من تبازيحى أنا
سيكون من جسدى بها، الوقت
وتكون من عينى شاربات الرحيل
ويكون من صوتى جنون العابرين،
وزحمة العشاق،
والقتلى، ونرجسة الحريق.
وتكون منك علامة ونقبضها:
الوقت والذكرى،
ملاسة الغزاة والأفول،
الصلب والرويا،
موتى وبعثهم الوشيك
نهايتى والأخضر الوهاج،
مسغبتى ورائحة القرى.
نار تخط بلاغة،
وبلاغة تخط ناراً

هذه طرقى وتلك مشيتى؛
تصحو العشيقة من صحائفها
وتزهو بالكلام.
تتعشق الجدران ثانية،
وتعلو آية
ويصير هذا الوقت شيئاً آخر
وتصيد بنت بغتة عشاقها وتقوم عارية وتدخل فى الغرام
«نقش على طرف الجدار
نقش على سقف
نقش على ورق الكتاب
نقش بمصمنا
نقش ببهو الدار»
الجوع فاتحة الطريق
والعرى آخره
والقهر خيط أسود بين العيون،
القهر سقف البيت، آلهة المكان.
ليكن كذلك كل شئ باقياً
ليكن كذلك
النزف والأشباح والمرضى
وهايتى وزيفك وأنشطارى
سألم هذا الوقت مبهوراً
على عجل
وأربطه على عينيك منتظراً
زوالك
أو
زوالى

«كيس أصفر به يرتقال» للقاص/ عز الدين شكرى

القصص القصيرة، التى ترد الى مجلة «أدب ونقد» تزيد عن المئات، من مصر، باقاليمها، وعزبها وكفورها، ومن الاقطار العربية، وغيرها من البلدان الى تستعمل فيها اللغة العربية. من بين كل هذه القصص، استوقفتنى قصه «كيس اصفر به يرتقال» للقاص الموهوب عز الدين شكرى، وقد حملتها الى المجلة، لتنتشر فى أقرب عدد، وصدرت اعداد، ولم تنشر القصة! واسأل، ياخوانا! القصة التى حملتها اليكم، كنت قد نسيت اسم القصة، واسم للكاتب، وبقي فقط مايبقى فى الوجدان، بعد قراءة عمل جيد، ثم تبين ان القصة جمعت فعلا، وقبل النشر، سقطت الصفحات من الثانية حتى الرابعة.¹

الى القاص، عز الدين شكرى، أن كان لديك نسخة اخرى، فقدمها الى المجلة، وان لم يكن، فان حزنى انا سيكون شديدا.

«من التشيد الاخير للمجد عهد الدايم افتدى» قصة قصيرة للقاص عهد الحميد الهسيونى

المجد، عبد الدايم افتدى، مدرس الازامى السابق يجلس، امام داره القديّة، ويناجى نفسه، بيوت القرية، الطينيه القديّة. تزال، اشجار الجميز تزال، الطيور، ينقطع خبرها، ابو قردان والغربان، ببوت اسمنتيه تقام، فلاحى القرية، عرفوا الفر الى الخارج، وعرفوا التعاقد عن العمل، وعادوا بالمسجلات، والادوات الكهربائية.. الى آخره..

حسن ان يسجل ادبنا التغييرات الاجتماعية التى تحدث فى القرية المصرية وحسن ان يسجل الادب التغييرات الهيكلية التى تبعث عن السفر الى بلاد النفط، لكننا نقرأ القصة ولا نعرف دار من التى أزيلت، ودار من التى اقيمت، ان القصة، تشير الى بيوت تهدمت وبيوت اقيمت، وبذلك

فإن القصة تدخل في باب المقالة الاجتماعية، أن الفن، كما هو معروف- تعبير بالخاص عن العام، وبالتالي فإن كل الاستطرادات التي يتذكرها عم عبد الدايم الجد، لا تدخل في باب الادب على أننا نسجل للقاص سلامة لغته، وصحتها، ونسجل له احاطته بكتابتنا الكلاسيكية عن القرية المصرية، والتي جاء - بوحدة منها أن القصة المصرية يأخذ طريقه الى يوركشير، على أن هناك كان أدبنا وليس مقال في علم الاجتماع

«ماركس الساعى» قصة قصيرة للقاص عبد الفتاح عبد الحميد عبد اللطيف

عم مسعود، خرج صباحا، الى ديوان الوزارة، لينظف مكتب وكيل الوزارة، ابنه في حاجة الى حذاء، زوجته تشكو من قله المبلغ المخصص لحاجات البيت، وهو في الشارع يجد نفسه وسط مظاهرة تهتف ضد الحكومة، يقبض عليه، ثم توقظه زوجته من النوم. نحن اذن امام حلم، لكن معاودة قراءة القصة، تطلعتنا ان الجملة الاخيرة «الزوجة توقظ زوجها» جملة بلا مدلول حقيقى فبنا الحلم أكثر تعقيدا، والحلم لايسير في الخطوط المستقيمة المنطقية، التي سارت بها القصة، واذا ماكان مضمون القصة يحدد شكلها، فما هي الضرورة ان تتخذ هذه القصة، الخبر، شكل الحلم

« سماء لاتشرب الشاي»

قصة قصيرة للقاص/سمير عهد ربه

للقاص/سمير عهد ربه تاريخ مع باب القصة في هذه المجلة، ولعل من قبيل الفائدة المشتركة ان نناقش معا من حين لآخر بعض قصصه « سماء لاتشرب الشاي» قصة تفتقد الرؤية وبالتالي كان من السهل ان نحذف سطوراً أو فقرات كاملة دون ان تنقص القصة، ان الكلمات والصفات وكثير من الجمل لاتكتب عن معناها، بقدر ماتكتب للإبهار» .. احترق امام نهدها الاثيرى المحاط بالضباب، وانصهر خلف عينيها»

«كانت سماء تبكى فلم يستطع النهر الاجابه على تساؤلاتها ..» «ذات مساء من مسامات بلادى المشمشه، أحيانا تكون المسامات في بلادى مشمشه» تشعل البشريه سيجارة الصباح الاولى، ترشف البشريه قهوة الصباح الاولى» الرغبة في الابهار، ليست في الكلمات والصفحات والجمل، الرغبة في الابهار تشكل بناء القصة، وليس كذلك الابداع الحقيقي

«الوصية»
«موكب شرف»
«رسالة الحواء»

ثلاث قصص للقاص محسن رسلان/ الفيوم وقصة «الوصية» تتحدث عن اخطاء زراعة القطن المصرى، هذه الزراعة العريقة، وعن عمليات الانتخابات التى تتم فى القرى فى غيبة ارادة حره للناس، تتحدث عن الاجحاف فى توزيع مياه رى الاراضى وكيف يستأثر بها «نائب الدائرة» وحسن ان يتخذ الادب من الواقع الذى تحياه مادة له وكل هذا خلال حوار بين الشخصية الرئيسية فى القصة وبين شخص مجهول، ولعله نفس المتحاور، أى اننا ازاء شخص يعرض حياته، ويعرض معها مشاكل القرية، الا ان هذا المنهج يخالف قواعد القصة القصيرة، التى تختار حدثا يعينه، من زاوية يعينها هذه واحدة، الثانية، هو ركافة العرض فنحن لا نختار الحدث وحده، وانما نختار لغته وقصة «موكب شرف» تبدأ هكذا «دأثما مارا ودته الفكرة، وبدأ يتحسس خطواته اليها وتفتح عوانتها، حتى اختمرت فى عقله، بكل المقاييس النسبية، والابعاد الفكرية.. الخ..

وطبعا هذا الكلام العام المرسل لاعلاقة له بالفن ولاعلاقة له بالقصة القصيرة اما القصة الثالثة، فالشخصية تريد ان تقابل ابن رمسيس، دون ان تفصح عنه، ودون اى حدث وكأنها تشوف الى ماض من التاريخ المصرى، اقول هذا لان السطور بكما..

وه سيش

تواصل الشعر

الشاعر الصديق أحمد عبد الجليل مراد: أرسل لنا ديوانه الأخير «رسائل في حقبة مسافر»، وهو يضم ١٦ قصيدة تتوزع بين الشعر العمودي والشعر الحر. صدر الديوان عن المركز العربي الحديث. وقد سبق للشاعر أن أصدر ثلاثة دواوين هي «عيون القمر»، «صرخة عاشق»، و«شيطان الغربة».

تتنوع قصائد «رسائل في حقبة مسافر» بين الطابع العاطفي، والطابع الاجتماعي، والطابع الوطني.

من الطابع العاطفي يقول في قصيدة «رسالة إلى عاشقة»:

يا حبيبي رد أشواقى إليا
واعف عن دمعى وسامح مقلتيا
لا تدعنى أشتكى من وحدتى
والأسى يطوى سنين العمر طيا
أنت فى دنيا الصباية مقصدى
بابتعادك قد خبا هدف لديا

ومن الطابع الاجتماعي يقول في قصيدة «رسالة إلى أبى»:

يا والدى لوجئت يوما للمدينة
لقرأت أحزان الشباب
على وجوه مستكينه
فالعمر يا أبتى يضيق
والياس يعترض الطريق

رسالة حميدة مسافر



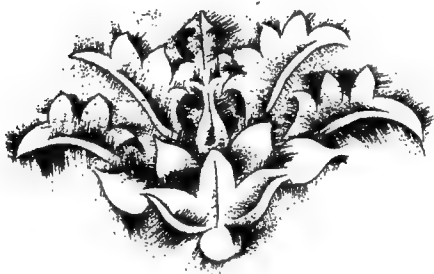
والكل يحمل صرخة فيها شكاوات دفينه
ومن الطابع الوطني يقول في قصيدة «رسالة من القدس»:

«ياسادتي
الذل تأباه الجباه
العز ما كنا نريد
هيا خذوني يا عرباً
هيا نحرر قدسنا
فالقدس أعياء الحديد
هيا ولا تتباعدوا

سيصير يوم القرب عيد»

ومن الواضح أن قصائد أحمد عبد الجليل مراد تفيض بالمشاعر الصادقة، الانسانية والوطنية، لكن هذه المشاعر تجسد نفسها - غالباً - في تشكيلات فنية تقليدية وخطابية، تثقل كاهل القصيدة، فاذا تجاوزتهما - بالجهد والسعي للتجديد - خلص لها الشعر والشعور معا.

الحياة الثقافية



خليل عبد الكريم / محمد روميش / حلمي سالم / طلعت رضوان /
أحمد جودة / هيد الفتى دارد / التحرير

الخلافة الاسلامية ونقمة الاسلاميين

خليل عبد الكريم

وجه الخصوص عندما أبدع كتابه (الحج العقلي إذا ضاق
الفضاء عن الحج الشرعي)، ونقصد بالتناول الكتابية
في علوم الدين أو عن الدين لا بالطريقة الدوجماطيقية
الفجة ولكن للكشف عن وجهة الحقيقتي والتحديد روح
الاسلام وترقية شأن المسلمين)، وقدر المؤلف هذه
المخاطرة وعماها جيدا ولكنه حمل العبء بشجاعة كبيرة
شأن المفكرين الأحرار في كل زمان ومكان لأنه يرى أن
الكتابة عن الخلافة (ضرورة لا بد منها لتفكية الاسلام
وتصحيح تاريخه) الذي يتمحور عليها ويتمركز
حولها.

ويرى المؤلف أن كتابه (يصنف في باب فلسفة
التاريخ أكثر مما يصنف في باب التاريخ ذاته) ونحن
تخالفه في ذلك ونرجع أن ما يمكن أن يتدرج تحت تلك
التسمية هو المقدمة والفصلان الاول والثالث أما الفصل
الثاني الذي غمر الشطر الاوفر من الكتاب، فلا، إنما هو
تاريخ بحث وسندنا فيما نذهب اليه ليس العنران
فحسب بل المضمون أيضا، وهذا ليس تنقيصا من قدر

[الجزء الثاني والأخير]

(١)

يتكون كتاب (الخلافة الاسلامية) للمستشار محمد
سعيد العشماوي من مقدمة وثلاثة فصول: الأول
(الأصول العامة للخلافة الاسلامية) والثاني (تاريخ
الخلافة الاسلامي) وهو أكبرها إذ يستغرق من صفحة
٢٩ الى صفحة ٢٢٤ والثالث (فقه الخلافة).

في المقدمة يتحدث المؤلف عن وعورة الموضوع وكيف
أن الخائن فيه (كالمسائر في حقل من الأنغام) والذي
نراه أن كافة العمليات المتعلقة بالدين ينطبق عليها هذا
التصنيف ففي عالمنا العربي ومنذ مدى بعيد غدت مواد
الدين والسياسة والجنس من (التاب) أو المحرمات، ومن
يتناولها وخاصة أولها يعرض نفسه لتعاب ومضايقات
لاقبل له بها مثل ماحدث لأبي حيان التروحيدي على

المؤلف أو كتابه فمن ناحية: الفصل المذكور سرد الوقائع
لاعلى الطريقة التجميعية الافتحازية التى سادت كتب
التاريخ الاسلامى منذ عصور الاتحطاط حتى الآن
بحيث صارت سنة متبعة ولا بطريقة ايراد الحوادث التى
تتفق (ايدولوجية) المؤرخ كما حدث فى العديد من
الموسوعات التاريخية الاسلامية المتقدمة فان كان المؤرخ
سنيا أو ومن شيعة على (ض) أو خارجيا أو هواء مع
بنى العباس جاء. رصده مصوغاً بلون ايدولوجية.

ولكن تاريخ المستشار العشماوى للخلافة يتم
بالحياة والموضوعية إلا التلذذ اليسير ولو أنه هو ذاته
لا يوافق على دعوى تزيف التاريخ وشجبها لإنها
برأيه سوف تنتهى بنا إلى طرح التاريخ الإسلامى
برمته، وكاتب هذه السطور لا يوافق على ذلك ويذهب

نلاً فى موسوعات التاريخ ٣ إلى أن هناك ركاسا ها
الاسلامى محتاج الى مراجعة وتنقيح وتصحيح، قد
لا يصل الأمر فى بعض الحالات الى حد التزيف أو
التحريف المتعمد، ولكن من المتعارف عليه أن
(وضعية) المؤرخ: مذهبه الدينى، ولاؤه السياسى،
صلته بالسلطة، موقعه الوظيفى، مركزه الطبقي،
وانتمائه القبلى، مصالحه المادية.. الخ- هذه الوضعية
لها تأثير فى منهجه وطريقة كتابته والزوايا التى
يصوب نظره اليها، وقد حظيت هذه الخصوصية أو
النقطة بالبحث الرصين لمناسبة مرور مائتى عام على
قيام الثورة الفرنسية كما قرأنا أخيراً.

نعود لسياق كلامنا فنضيف أن المؤلف فى الفصل
الثانى كان صاحب منهج علمى دقيق يلفظنا الى الحكم
لصالحه بالموضوعية فى الاعم الأغلب:

فهو لم يبدأ كغيره من المؤرخين من مؤخر (سلفية
بنى ساعدة) الذى يعتمد شهادة ميلاد الخلافة
الاسلامية، ولكن تعمق الجذور مبدأ بأحوال العرب قبل
البعثة المصدية ويسمىها البعض ب (الجاهلية) فكشف
عن أحوالهم السياسية والعقلية والاجتماعية والدينية،
ثم انتقل الى عهد النبى (ص) فالخلافة الرشيدة وهكذا

حتى السلطنة العثمانية، وهو بذلك قطع الطريق
على (الاسلاميين) الذين يحرسون على اظهار التاريخ
الاسلامى بغير حقيقته وينتقمون على كل من
لا يجازيهم فى ذلك ويجرؤ على ذكر الوقائع الصحيحة
والتي حفلت بها الموسوعات التاريخية الاسلامية مثل
مؤلفات: الدينورى والبلادى والطبرى وابن كثير
وأخبارهم- تقول قطع عليهم السبيل لاثامه اباءه بانه
كان ينهب فى منزلة التاريخ (فى مختار الصحاح
للأمام الهازى: نبش البقل أى استخرجه) كما قال أحدهم
عن د. / محمد نور فرحات عندما هاجم كتابه
(الشرعية والقانون) ولعل هذا يفسر صمت
(الاسلاميين) رغم ظهور كتاب الخلافة الاسلامية منذ
عدة شهور.

فماذا هم قائلون عن هذه (الباتوراميا التاريخية)
الشاملة التى رسمها المستشار محمد سعيد العشماوى
باقتدار بالغ مع التوثيق الشديد وتنعى به الحرص على
اثبات المراجع.

(٢)

ومع ذلك فإن التأريخ للحوادث عن طريق بسط
الحقيقة كاملة مع تأطرها بالمتهجية الموضوعية وعدم
الوقوف عند التسلسل الزمنى للأحداث السياسية بل
تناول القضايا المادية الاقتصادية والاجتماعية التى
واكبتها لما بين هذه الاتساق من ارتباط وثيق بل وجدل
متبادل وهو ما ابتعدت وما زالت (مدرسة الحوليات
الفرنسية) خاصة الحرس القديم أو الرعيل الأول والرواد
وهذا المنهج على حدائته هو المقدمة اللازمة لاستخلاص
فلسفة التاريخ وهو عين ما قام به الاستاذ العشماوى
فى الفصل الثانى الذى غطى غالبية مساحة الكتاب،
فهو لم يكتب بسير خلفاء والاسر الحاكمة، والامراء
والوزراء والعمال (الولاة) والقواد والتفليذين أو الاعلام
فى كل مجال بل نراه على سبيل المثال السريع وحتى

وتتحكم في طريقته في التاريخ ولو عن طريق اللاشعور وهو مادفع جورج لوكانش الى أن يقرر أنه (من المستحيل لتعرف على الحقيقة الا من وجهة نظر طبقية).

الأخر: أن الباحث سواء في مؤلفه الذي نعرضه أو فيما سبقه من محرورات يميل بتقسوة شديدة على الخوارج فلم يميز بين الفرق الغالية (الأزارقة) والمعتدلة (الاباحية) وأن بعضاً من زعمائهم كانوا من كبار الصحابة وشهدوا مع الرسول (ص) عدداً من المشاهد وحضروا معه (بيعة الرضوان) ومن خيار التابعين وأنهم قدموا طروحات سياسية متقدمة مثل اعتراضهم على شرط كون (الأئمة من قرش) بل رأوا أن من حق كل مسلم أن يتبوأ منصب الخلافة حتى ولو كان حبشياً رأسه زبيبة ماتوافرت فيه الشروط، كما أشاعوا قسماً واضحة من العدالة الاجتماعية في الدول (الكميونات) - إن صح هذا الاسم - التي أسسوها.

إن الموضوعية تحتم على المؤرخ مهما تباينت عواطفه نحر من يؤرخ له أن يورد المناقب والمثالب معاً ولا يقتصر على إحداهما.

(٣)

في الفصل الرابع والأخير عرج المؤلف على مآسياه (فئة الخلافة) لمناسبة ظهور ترجمه كتاب (الخلافة) للدكتور عبد الرزاق السنهوري باشا وهو في الأصل رسالة دكتوراه قدمت باللغة الفرنسية بجامعة ليون ونظراً لضعف مادتها العلمية فقد حرص السنهوري على عدم نقلها الى اللغة العربية وهي رد على كتاب (الاسلام وأصول الحكم) للشيخ علي عبد الرزاق. أما الترجمة التي نشرت أخيراً فقد ارتبطت بنشاط تيار الإسلام السياسي وحرقت في التعريب كلمات عن سوء طوية لتتفق مع مقولات ذلك التيار الذي يتحرق رموزه شوقاً لكراسي الحكومة ويرون أن أقصر الطرق لذلك

لا تتجاوز الميز المتاح لهذا المقال: ذكر الحرف والمفاسد التي ترتبت عليه والعصبية القبلية وما نشب بسببها من حروب طاحنة والفرق التي تسربت بعباءة الدين ورفعت شعاره في حين أنها سياسية لحماً ودماً وما جنحت اليه من تفسيرات وتأويلات ل (النصوص المقدسة) تأييداً لطموحاتها في الحكم بل انها عمدت الى (وضع) النصوص اذا أعوزتها، ومحاولة تغيير حروف في القرآن الكريم كما فعل الحجاج واتخاذ الشعر وسيلة فعالة في المعارك التي دارت بين بعضها البعض أو بينها وبين السلطة ودور الشعر الذي لعبه آنذاك والذي يماثل ماتقوم به وسائط الاعلام الجماهيرية في عصرنا هذا، ومظالم الخلفاء والولاة وكشف دوافعها والنتائج التي ترتبت عليها والثورات (الفتن) التي نجمت عنها، وآثار المخافسة الشديدة بين فرعى قبيلة قریش النبيت الهاشمي والنبيت الأموي والتي خربت بجذورها الى ما قبل الرسالة المهدية وبشاعات انتقام بنى أمية انتقاماً مروعا قتل في وقائع يشيب لها رأس الوليد مثل (وقعة الحرة) التي وصفها المؤلف (هجمة بربرية ونزلة حمجية) ثم شتاعات ثارات العباسيين منهم بكيفية لم يسجل التاريخ لها نظيراً مثل قتل بقية بنى أمية بأمر الخليفة العباس « السفاح » ثم (بسطوا عليهم الانطاغ وأكل هو أى السفاح عليهم هو يسمح أنين بعضهم حتى لفظوا أنفسهم).

الاول: أنه لم يلمح كثيراً الى الثورات الشعبية التي انفجرت على فترات متقاربة والتي أطلق عليها مؤرخو السلطة (الفتن) منها حركة الزنج وحركة القرامطة وثورة الفلاحين مسلمين وأباطا في مصر إبان حكم المأمون العباسي والتي زعزعت أمن الدولة حتى اضطرت الخليفة نفسه للحضور خصيصاً من بغداد وأخمدتها بطريقة بالغة الوحشية بحيث غدت نقطة شديدة السواد في تاريخه.

ولعل انصراف المؤلف عن رصد ما راجع الى (وضعيته) التي اكدنا انها تؤثر في اتجاه اى مؤرخ

إشاعة الارهاب وزعزعة الشرعية.

ونقد المؤلف العشماوى خلاقة السنهورى نقداً مريراً
ولكنه ذو أساس وكشف عن عوارها وجوانب قصورها
وكيف أن (الكتاب أو البحث أو الرسالة عن الخلاقة
الاسلامية خلت من تعريف علمى لها وتركت الموضوع
بلا تحديد والدراسة بلا تعريف والسياسة بلا عنوان
والخلاقة بغير بيان).

أما الترجمة فى اعتقاد المؤلف فهى تكريس (للقه
الارهاب القادم للحقبة الآتية) إذ (ماهر المقصود
بالحاكم الذى ينعزل ولو فى الحكومة الوطنية إذا ما دخل
فى منطقة نفوذ أجنبية دون أن يحدد هذا الدخول مع
أن كل دول العالم الآن متداخلة سياسياً واقتصادياً
وثقافياً وإعلامياً).

ويعد:

فأما كانت الملاحظات التى أوردناها على
كتاب (الخلاقة الاسلامية) فالذى لامية
فهو أن المستشار محمد سعيد العشماوى
قدم مؤلفاً معيئاً كانت المكتبة العربية
مفتقرة اليه، ويكفيه أنه إلتسم بالشجاعة
فى الرأى والحق فى التناول مع قدر وفير
من الموضوعية.

.... أم حوار السلطان؟

محمد روميّش

مايشامون من حروف
على أن هذا المقال/ التعليق/ البيان الرسمي، له،
حقاً، فضل كبير، لقد نقل الحوارات، التي أعقبت ندوة
«عشق إباد» من مناقشات حول موقف الروائي «اميل
حبيبي» خاصة، وموقف المثقفين العرب، عامة، من
التعامل مع إسرائيل، إلى «الجانب الآخر من الخندق».
فلقد كنا نعتقد - قبلًا - أن الموقف الذي يمليه
ضمير المثقف العربي عليه، بالنسبة، للكيان الصهيوني
في فلسطين، هو المقاطعة الاجتماعية، والاقتصادية...
وكانت المقولة واضحة، أن الحكومات العربية، قد تنتهز
امام الراقع المعاصر الكريه، وتقيم علاقات، مع هذا
الكيان العدوانى البغيض
لكن الشعوب العربية، على امتدادها، بمفقيها،
ومهنيتها، وحر فيها، وثقاباتها وانديتها ومختلف
تجمعاتها الشعبية، عليها أن لا تنتهز، عليها أن ترفض
التطبيع مع العدو الصهيوني، لتحفظ للمدء، للكيان
الصهيوني، حذته، وجدته، ألف سنة قادمة، إلى أن
يقوب، الكيان الصهيوني، ويقرأ كأفراد وسط المحيط
العربي الكبير. «مقال. الادباء العرب واسرائيل/ مجله
الهلال/ عدد سبتمبر ١٩٨٩/ ص ١٣١/ لصاحب هذه

قرأنا، في العدد (٥٦) الصادر في إبريل ١٩٩٠
من مجلة «أدب وتقد» مقالاً للشاعر الفلسطيني عسان
زقطان (ص ١٣١ - ١٣٤)، تعليقاً على الحوارات التي
أعقبت ندوة «عشق إباد» لكتاب اسيا،
وبداية فقد حمل المقال/ التعليق، عنواناً متزوع
الرد، «هل يجدي نقاش معصوب العينين؟» وكان من
الممكن أن نمر على المقال/ التعليق، وعلى عنوانه، على
أن شاعراً فلسطينياً يعمل قلمه في قضية عامه، وهو
حق شاج، ويضاف المقال/ التعليق، مع الآلاف غيره،
إلى خزانة العقل العربي المعاصر... لولا أن الكاتب،
حرص على أن يشي، في صلب سطوره، أنه حضر
القدرة «ومنتدبا عن دائرة الثقافة في منظمة التحرير
الفلسطينية» وايضا، «ممثلاً لدولة فلسطين»
من هنا، يتقلب المقال/ التعليق، إلى «بيان
رسمي» صادراً عن واحدة من دولنا العربية العتيدة،
هي «دولة فلسطين»

وككل المتحدثين الرسميين، فهم يعرفون، أكثر،
وهم يستطيعون، بحكم مالدتهم من معلومات مخيرة،
وسلطات، أن يضحروا مايشامون من تقاط، على

السطور» ولعل هذا، كان، أيضا، موقف منظمة التحرير الفلسطينية، يراجع كتاب المقاطعة العربية لاسرائيل، للاستاذ هاني الهندي/ نشر، مركز الابحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، ط٢ مايو ١٩٨١، الفصل الاخير، المعنون «تقييم المقاطعة»

فماذا حدث؟ ان بيان الاخ غسان زقطان يمثل دولة فلسطين، ملئ بهمز ولز، الذين اتخلوا- عقب ندوة «عشق اباد» - موقف المقاطعة والعناء من الكيان الصهيوني، وسخر، في مراره من هؤلاء الذين يعلنون اعزازهم من ثورة الحجارة- كاد قلبي ان يسطر ثورة الحجارة في «ارضنا المحتلة» الا ان موقف المنسوب الرسمي، ردني، فأقول متراجعا، ثورة الحجارة في ارض فلسطين. فماذا حدث

البيان يحمل في سطوره، فك اللغز، لنقرأ معا وباختصار، ويدون مقدمات لنا نناقش (في مؤرق عشق اباد) برعى أو بدون رعى، مبادرة السلام الفلسطينية، ربرنامج منظمة التحرير، وتحديدًا، أكثر جوانبها حساسية ودقة واثارة للأستلة، وهي العلاقة مع «معسكر السلام في اسرائيل» و«الحوار الامريكى الفلسطينى، والفلسطينى الاوروبى» ثم نقرأ «بهذا الوضوح، يمكن لنا ان نحدد «معسكر السلام» هذا، وهو كل من يعترف بالحقوق المشروعة «الكاملة» (التوسين من عندى» للشعب الفلسطينى؛ بتقرير المصير واقامة دولته المستقلة، وعاصمتها القدس»

أظن بان المستور، وكشف الهجاب، ووضعت النقط على الحروف، ولا عيب في كل هذا. لقد اعلنت «دولة» فلسطينية، والدولة المرجو، اعلنت مبادرة سلام، وعلاقة مع معسكر السلام في اسرائيل، الى آخر ماجاء بالفترتين اللتين اثبتناهما.. وكل هذه امور، ليس من شأن هذه السطور مناقشتها اطلاقا، فأهل مكة قد، يكونون، ادرى بشعابها، ومايمينا هو محاولة تفسير ماحدث ويحدث، الذين علقوا على ندوة «عشق اباد» فسر موقفهم على انه، ليس خلاف بين كتاب عرب،

انه- مرة واحدة، قسر المرقف على انه رفض للممارسات السياسية، التي اعلنتها الدولة الفلسطينية، ومن هنا كما سبق ان قلنا، في اول هذه السطور، انتقلت القضية الى الجانب الآخر من الخندق، وانتقلت من موقف المثقفين العرب من التعامل مع الكيان الصهيوني، الى موقف المثقفين العرب من التعامل مع الدولة الفلسطينية

لنتفق على ان «الدولة» اي دولة ككيان مادي، قد تقدم على فصل تقليد الضرورة، اكثر مما تليه المصلحة، وقد لاتخلو الضرورة من مصلحة آتية، أو بعيدة، وان الدولة وهي تتسبب قد تخطئ وقد تصيب، وكل هذه بديهيات سياسية، نحتاج اليها، ونحن بصدد الحديث عن الدولة الفلسطينية، فمن حق هذه الدولة ان تدبر سياستها، بما تعتقد انه يحقق مصالح شعبها الفلسطينى وامتها العربية، الا انه ليس من حق هذه الدولة، مهما كانت عزيزة، ان تحول المثقفين العرب، الى جوقه «معصره العيني»

ان هذه المنطقة، حباها الله، «بأساطين» عتاة في فنون التكسيم وليست في حاجة الى مزيد من حق المثقفين العرب إذن، ان يتخلوا المواقف المبدئية، التي اتخلوها دائما بممارسة المقاطعة الشاملة للكيان الصهيونى، والدعوة إليها، حتى يلذوب الكيان العدواني في المحيط العربى الكبير، وان حق الدولة الفلسطينية في ممارسة سياستها، لا «يعتقل»- وهذا احد تعبيرات الاخ غسان زقطان- حق المثقفين العرب، في مخالفة هذه السياسة.

في لفرة مخبوءه من بيان الاخ غسان، جاء «قد يكون من حق الفلسطينيين، اختيار السبل الملائمة لتحركهم السياسى، ولكن على الا يفرض هذا التحرك على الآخرين» واذا كان هو قد أسبقها بحرف «قد» لتتشكيك، فإننا نسبها بحرف «أن» للتأكيد، بهذا تستقيم كفتى الميزان ودعك من أى تفاصيل اخرى في القتال.

سياسة «غسيل المخ» التعليمية

حلمى سالم

بالأردن قد أصدر بياناً قال فيه إن قصائد الشاعر نزار قباني كانت من أسباب هزيمة يونيو ٦٧، ملقياً اللوم على المسؤولين في وزارة التربية والتعليم والأوقاف والمعلماء في الأزهر وأساتذة الجامعات المصرية لسكوتهم على هذا «التخريب» الذي تتعرض له عقول التلاميذ من جراء تدريس مثل هذه القصائد!

وقد ثارت أنواع عديدة من الجدل بعد هذا القرار، في الأوساط التعليمية والثقافية والإعلامية، وقد استغنى في التعليق على القضية الكتاب والمثقفون وقادة الفكر، وخصصت جريدة «الأنباء» القاهرة عدداً من التحقيقات الصحفية لها باستفتاءات رأى كثيرة بين الأدباء والمبدعين.

وبالطبع أجمع المبدعون والأدباء على عدد من الحقائق:

١- رفضهم لحذف القصيدة من حيث

بدأت الحكاية عندما نشرت الصحف، في أوائل أبريل الماضي، خبراً يقول إن الدكتور أحمد فتحي سرور، أصدر قراراً بإلغاء تدريس قصيدة نزار قباني (عند الجدار) من مقررات اللغة العربية للصف الأول الإعدادي، «لاحتوائها على دعوة صريحة إلى الانحراف والمخروج على القيم والمبادئ». وبهذا بأيام أصدر قراراً آخر «بإحالة المسؤولين عن اختيار القصيدة لتدريسها للتلاميذ إلى التحقيق».

ومن جوانب الحكاية، أنه بعد أن أصدر الوزير قرار الحذف، أرسل مجلس المنظمات والجمعيات الإسلامية بالأردن خطاباً إلى وزير التعليم، يشيد فيه أعضاؤه بقرار الوزير، مؤكداً «أن قرار الوزير يعتبر غيرة وحرصاً على تربية الأجيال تربية قوية لينشأوا مسلحين بالایمان والخلق القويم والتطلع إلى معالي الأمور، ليصنعوا وطنهم ويحموا أمتهن من كيد الكائدين».

وكان مجلس المنظمات والجمعيات الإسلامية

المبدأ.

وشعبيته بما يقتضيه من قضايا أخلاقية وعقلية مما يحققها بها شعره من شعره .

ولا أن سبب رفع القصيدة كان سبباً فنياً - مثلاً - لما ثارت مشكلة لكن المشكلة أن السبب أخلاقي اجتماعي. فكان سياسة وزارة التربية والتعليم أن ينشأ النشء بدون أن يعرفوا شيئاً عن واحد من أبرز شعراء العربية في العصر الحديث (مهما اختلف الأمر حول)، وبعد ذلك نتحدث عن التربية القوية التي تقاوم الأعداء وتضعنا في ركب التقدم.

والواقع أن سياسة الوزارة هي عدم الاعتراف - حتى الآن - بالشعر الحديث!!، أي عدم الاعتراف بخمسين سنة من حياتنا المصرية والعربية في الجانب الشعري، وهكذا هم يشتكون نشأنا لا يعرفون أن في أممتهم شعراء مثل صلاح عبد الصبور وبنو شاعر السياب وعبد الوهاب البياتي وأدونيس وأمل دنقل وعلي مطر وأحمد عبد المعطي حجازي. فترة مفجعة على خمسين سنة من حياتنا، وبعد ذلك يدور الحديث عن تربية النشء تربية قوية كاملة!!

حتى حينما أراد المشرفون على اختيار النصوص المقدمة في كتب التعليم في المراحل التعليمية (قبل الجامعية) - الابتدائية والاعدادية والثانوية - الالتفات قليلاً إلى الشعر الحر (الحديث) قدموا مضطرين قصيدة عبد الصبور عن رفع العلم المصري على سيناء في حرب ١٩٧٣، ولم يكن الرازع شعراً معرقياً بل كان دعائياً ديجاجورياً، لأن القصيدة - رغم أنها ضعيفة ركيكة باردة - تتحدث عن العلم الذي ارتفع في الضفة الأخرى من القناة!!

هكذا ينشأ التلميذ بدون أن يدرس «أحلام الفارس القديم» لعبد الصبور نفسه، أو «عاصي السادس عشر» لحجازي وهي قصيدة أنسب ما تكون للنشء في المرحلة الاعدادية أو الثانوية لأنها تعالج خبرة هذه الفترة الحرجة من حياة الفتية والشباب الغض، بحساسية مرهقة وبغنية عالية في آن، ولا

ب - أن القصيدة ليس بها ما يدخل بالآداب العامة والأخلاق الحميدة.

ج - بصرف النظر عن تزار قباني، وعن مستوى القصيدة الذي قد تختلف فيه الآراء - فإن القصيدة لم ذاتها لا ينفي أن تحفل.

الآن لنحاول بروية أن نتأمل الواقعة ودلالاتها المنعومة، ولنضع الأمر كله في سياق الأعم أول ما يشهده الأمر أن وزارة التربية والتعليم التي تورت القصيدة، وأدرجتها منذ أول العام الجديد، لم تتحرك ولم تنتبه إلى ما في القصيدة من مناعة للإخلاق الحميدة إلا بعد أن أبدى مجلس الجمعيات الإسلامية بالاردن هذا الاستنكار!!

وثاني ما يشهده هذه الواقعة أن وزير التربية والتعليم ليس على علم كامل - وهو المشكوك عن شرن التعليم كلها - بما في كتب التلاميذ من مقررات ومواد ومناهج تدرس لهم!! حتى أنه أحال المستولين عن تدريس القصيدة للتحقيق!!

والحقيقة أن تحويل هؤلاء المستولين إلى التحقيق لا يمكن أن يعتبر شأنًا إدارياً داخلياً من شئون التربية والتعليم، لأن بالقضية جانباً عاماً يخص تربية الأجيال ويخص المعرفة ويخص محاكمة الأدب بالمعايير الأخلاقية. ولهذا فلا بد أن يتضامن المشتقون والقانونيون المصريون مع هؤلاء المستولين المعزلين للتحقيق، حتى لا يعاقبوا أو يجازوا مجرد أنهم اختاروا قصيدة شعرية تتحدث عن الحب بين صبي وصبي.

ولنحاول الآن أن نرى الأمر في جوانبه المختلفة. ربما لم تكن قصيدة تزار قباني أسنن أو من أحسن قصائده، وربما لم يكن تزار قباني نفسه موضوع إجماع من القراء والنقاد، فأننا شخصياً لا أحب شعره، وأرى أنه شاعر فقير الصورة محدود الخيال، يحقق شعره

قصيدة «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب.

إن آخر ماتفق عنده النصوص الأدبية فى المقررات للتلاميذ قصائد أحمد شوقى وجبران وإبراهيم ناجى وعلى محمد طه، ولاشئ منذ ثورة الشعر الحر فى نهاية الاربعينات، ليكرى الصبى وهو يعتقد أن الشعر العربى توقف بعد مدرسة الديوان وأبولو والمهجر، إلا الذين يكتشفون بأنفسهم بعد ذلك، أن الحياة الشعرية العربية دخلت مرحلة من أخصب مراحلها الإبداعية مع أوائل الخمسينات حتى الآن.

والمحصلة: أن نصف قرن من إبداع العرب بجهول، متروك، محبوب عن وعى التلاميذ والأجيال الجديدة؛ والحقيقة الأشمل فى كل ذلك أن أسلوب الخذف والحجب (والإضافة والزيادة) ليس أسلوباً جديداً فى سياسة وزارة التربية والتعليم فى وضع المناهج والمقررات الدراسية، فهو الأسلوب المتبع منذ وقت طويل.

خذ خذف تدريس السور الماركسية فى الفلسفة فى المدارس الثانوية، وحجب تدريس الانجازات الأدبية فى القصة بعد يوسف ادريس فلا علم للفنشى الجديد بجسالة النيطانى ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان ويحوى الطاهر عبد الله وعلاء الديب وإدوار انخراط وجميل عطية إبراهيم.

وخذ إلغاء تدريس القرآنية التى تتحدث عن اليهود ومكرهم وعدائهم للمسلمين، بعد اتفاقيات كامب ديفيد المشنومة. وتدرس خريطة الوطن العربى (فى الجغرافيا) تتوسطها «دولة إسرائيل» والخريطة أسماها «العالم العربى». والقز (فى كتب التاريخ) على مرحلة عبد الناصر كلية ومجاهلها بل وتزوير الحقائق التاريخية بتصوير أنور السادات صاحب ثورة يوليو وتحريف أهداف الثورة المصرية وانتصاراتها الاجتماعية والسياسية والوطنية.

وخذ، أقدم من ذلك إسماء تدريس التاريخ المصرى القديم (الفرعونى) بحيث يشب النشئ على اعتقاد بأن الفراعنة قوم متجبرون طغاة، فهم الذين طردوا

موسى وألقوا بالشعابين أمامه، حتى هرب منهم وشق البحر بعصاه؛ ولا يعرف الصبى- إلا بجهده الشخصى فيما بعد، أو فى المرحلة التعليمية الأعلى- أما الفراعنة هم بنات مصر وهم أصحاب أول حضارة فى التاريخ، وهم بنات الأهرام الذين تعيش (فى موضع آخر) على تاريخهم وحضارتهم ومجازاتهم الباهرة التى تحير الدنيا للآن!!

سياسة مقرضة دانتها تقطيع وتجزئ مآشاء لتحقيق أغراضها:

فهى فى موضع تصور الفراعنة متجبرين طغاة ليستقيم التعليم الدينى الذى يصورهم أعداء لموسى وأعداء للأديان السماوية، بينما فى موضع آخر يفخرون بهم بأنهم نسل لهم، حينما يتعلق الأمر بتزويد الشعرة الاقلية الشوقية فى مواجهة (العرب الاجلاف) المعادى لكأهم ديفيد وللصلح الحكومة مع اسرائيل. أو بتعميق الشعور الفارغ بالذات لتعويض التعطل الرائن إزاء تقدم العالم.

وهى سياسة تقطيعية تجزئية

فى موضع تصور صلاح الدين الأيوبي بطلا قرميا عظيما حينما يتعلق الأمر بالفخر بالقرات الوطنى العبرى، أو يتعلق بالتعاس أمثلة قوية للتعافهم مع العدو الصليبي مفتعصب القدس، لتبرير توجهات السادات الاستسلامية (وشتان بين النموذجين على أية حال)، وفى موضع آخر تتجاهل أن صلاح الدين الأيوبي هو الموصى بقتل السهر وردى الفيلسوف الصوفى الشهير، حينما يتعلق الأمر بحجب طغيان القادة الوطنيين والتعسر على سلطتهم القردة المعادية لحرية الرأى والإبداع والاعتقاد.

ناهيك، فضلا عن ذلك كله، عن حجب الفلسفة الصوفية، وتجاهل الفكر الشيعى، وتجاهل شعراء الصعاليك المتحررين اجتماعيا وفكريا وإخوان الصفا، وفكر المعتزلة، وسائر الانجازات العقلانية فى التراث العربى، وكل ذلك لصالح الفكر السننى الذى سيطر

على حياتنا الدينية والفكرية منذ قرون.

ولقد وجدت السلطات الاستبدادية دائما مصلحة بالغة في ترويجها وتأكيد الفكر السنّي والتاريخ السنّي لحياتنا العربية، فالتقت المصلحتان في تقييد كل ما يناهض السلطة والثبوت والجسود، وفي حجب التيارات العقلانية والعلمانية في تراثنا العربي؛ وفي تهيمش كل ما يقاوم عقائد «أولى الأمر» وما يناهض «الحق الإلهي» في السلطة، بسواء الدينية أو السياسية!!

ومن هنا كان الرثام الكبير بين المؤسسة الدينية الرسمية وبين المؤسسة السياسية الحاكمة في الالتقاء في مصلحة واحدة تقييد الأوضاع القائمة ومناخضة التغيير الاجتماعي أو العسكري أو العلمي!!

وهكذا جاء حرص السلطة السياسية دائما على «احتواء» السلطة الدينية لصالحها، وإخافتها بالسلطة السياسية، حتى أصبحت السلطة الدينية جزءا مكملاً ضروريا للسلطة السياسية ولهذا فإن «مؤسسة الأزهر» الدينية مؤسسة ملقحة بالسلطة السياسية تعينها ما ووصل الأمر في بعض المراحل إلى أن أصبحت مهمة الأزهر تبرير إجراءات وتوجيهات السلطة السياسية؛ كما حدث في تبرير الصلح مع إسرائيل، بعد أن بروت من قبل الحرب مع إسرائيل!!

ولقد وصل الرثام إلى درجة اختلاق تباين ظاهري بين المؤسسة السياسية والمؤسسة الدينية كما حدث في قضية رواية نجيب محفوظ (أولاد حارتنا)، الأزهر يرفضها ويمنعها من النشر والسلطة السياسية العليا تجيز تداولها بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، ولا يتحقق طلب السلطة السياسية ليلبذ الأمر كما لو أن هناك استقلالاً كاملاً للمؤسسة الدينية عن السلطة السياسية!!

لست القضية، إذن قضية إلغاء قصيدة

أو نص من مقررات اللغة العربية، بل هي أبعد من ذلك قضية خضوع المناهج العلمية والعربية لأهواء واتسمات واتجاهات «الادارة»، بحيث يمكن أن يتغير التاريخ وتغير الجغرافيا وتغير العلم على حسب أهواء وآراء هذه الإدارة والغريب أنه من المعتاد أن يضع الكتب المدرسية نخبة من المتخصصين، في حين أن التعديل أو الحذف والإضافة عليها يتم بمعرفة المسؤولين الإداريين وحدهم فيصنعون فيها وضعه المختصون من حقائق ومعارف بدون أن يترك لهم جلت! ولو كنا نصيب إلى مجتمع صحي حقيقي، لما جرى هؤلاء الإداريون على العتب بعقول التلامذة وبحقائق التاريخ والجغرافيا والمعرفة العلمية أو لكانوا يقدمون للمحاكمة إذا هم عملوا هذا العمل، متهمين «بتزييف» هو أشنع من تزييف الحملات النقدية، وأشنع من تزوير المستندات والوثائق.

على أن أخطر ما تدل عليه هذه الواقعة، بسياقها الأعم، هو خضوع واضعي المناهج، وخضوع السلطات التعليمية عموماً، لأهواء الابتزاز باسم الدين والأخلاق الحميدة، بحيث أصبح من الممكن أن تتغير المناهج أو تصدر أعمال أدبية لجرده رسالة يرسلها مشعرو أو متطرف، أو حتى مخلص الإيمان إلى المسؤولين، فيهرعون إلى مراعاة الشعور الديني مراعاة التيارات المتاجرة باسم الدين (هؤلاء الذين أفتى أحدهم لصاحبه في التقري أن مضاجعة زوجة أخيه حلال لأن أخاه كافر فاسد، فيقبل، ويسجن وهي قضية نظرت في القضاء وصدر فيها حكم على الزاني المختصب زوجة أخيه باسم الدين!!)، لينتهي بنا الأمر إلى محاكم تفتيش جديدة أظلم مما كانت في القرون الوسطى!!

ونظرا لأهمية هذه القضايا فإن «أدب وتقد» سوف تعد ملفا عن السياسات التعليمية في مصر ضمن خطة تستهدف مراجعة كل من السياسات الثقافية والاعلامية والتعليمية أى سياسات تكون العقل (غسل الأدمغة) عبر الوسائل الثلاثة: التقني، والاعلام والتعليم وتدعو «أدب وتقد» كل الكتاب المهتمين بمقاومة غسل المخ وتخريب العقل المصري، الى المساهمة في هذه الملفات القادمة بالראو والمقال والدراسة.

ولتعلم جميعا انه لا يمكن لأمة أن تنهض وهي مهجبة عن أجيالها الجديدة المعرفة، كل المعرفة !! حتى يستطيعوا حقًا- بالمعلم والعقل الحريين- أن يردوا «كسيد الكائدين»!!!

ان مثل هذا الموضوع للايتزاز باسم الدين، هو الذى سيذهب بالمجتمع الى الدرك الأسفل، وليس تدريس قصيدة لنزار قباني أو لغيره، لأن امتداد هذا الموضوع على استقامته سيقضى بنا الى نكران تلك الآداب والفنون والحضارة، أى الى نكران الحياة، ونكران الحياة لا يزدى الا الى الانحطاط والتقهقر والسقوط.

أما أن لنا جميعا أن نعلم من شأن الشعار الذى كان سندا لتجاه الثورة المصرية فى ١٩١٩: الدين لله والوطن للجميع؟

إن السياسات التعليمية، ببرامجاتها وانتهازيتها، وتبعيتها للسلطة- السياسية و خضوعها للايتزاز باسم الدين يتفق أن يعاد فيها النظر كلها، وعلى المثقفين ان يكونوا رأيا عاما واضحا تجاه ذلك، وأن يكونوا «حائط صد» منبعا في مواجهة التقهقر نحو الظلام، حفاظا على عقول الأجيال الجديدة، وحفاظا على الطابع المدنى للتعليم، قبل أن يتحول الى تعليم لاهوتى فنعمد الى ما كان قد حسم منذ العشرينات (راجع مقال د. رفعت السعيد عن فرح أنطون، فى العدد السابق). وحفاظا على حرية العلم وكرامته وعلى الروح العلمانية الفطرية للشعب المصرى.

محاكمة كاتب

طلعت رضوان

تعرفه الدول المتحضرة ومقر ومعمول به في مصر. وفي الجلسة الأخيرة ركز الدفاع على الجانب الذي قدمه المحامي محمد الدماطي والمحامي نجاد البرعي في بداية المرافعة على الجانب المتعلق بإجراءات الاعتقال، وأثبتا أمام عدالة المحكمة بطلان إجراءات التفتيش والاعتقال ومصادرة الرواية، وأن هذه الإجراءات تمت بالتطبيق لأحكام مواد القانون المتعلقة بالنشر في الصحف والرسوم الخ وتقبل الساعة السادسة صباحاً من إصدار الصحيفة، في حين أن رواية الأستاذ حامد توزع منذ عام ٨٨ وأن إدارة التوزيع بالأهرام هي التي تولت توزيعها.

وانتقل الأستاذ محمد الدماطي المحامي إلى الموضوع فأكد لعدالة المحكمة أن علاء حامد يحاكم لأنه كتب رواية في حين أن الدستور المصري ينص صراحة على أن الإبداع الأدبي والفني مكفول للأديب وللمتلان إتساقاً مع مبدأ حرية الرأي والتعبير.

^١ عقدت جلسة يوم الأربعاء ٩٠/٦/٩٠ بمحكمة أمن الدولة، طراوى، بمجمع المحاكم بشارع الجلاء لمحاكمة للكتاب علاء حامد لأنه كتب رواية بعنوان «مسافة في عقل رجل».

وكانت البداية عند ما كتب أحمد بهجت في صندوق الدنيا يحذر الأزهر من هذه الرواية لأنها تهز عقائد المؤمنين. ثم كتب مرة ثانية يحث الأزهر على الإلتواء من وضع تقريره. وبعد أيام تم إقتحام منزل علاء حامد وتفتيشه، ومنذ تلك الليلة -٩٠/٣/٩٠- ومؤلف الرواية يعاقب بالسجن -بلاحكم- وأما مجدد إستمرار الحبس عقب كل جلسة، أى أن المبدع لا يحصل على حقوق تجار العملة والمخدرات أو على حقوق القوادين والداعرات أو على حقوق من يهددون ويختلسون المال العام ولو كانت القيمة بالملايين، أى حق الإلتجاف المؤقت على ذمة القضية، بسواء بكفالة مالية للبهض أو بضمان لسكن أو الوظيفة، بحسب الأحوال، وهو مبدأ قانوني

بمناسبة التقرير الذي وضعه علماء الأزهر حول كتاب «الشعر الجاهلي». واتحصر التحقيق في أربعة اتهامات محددة: ١- تكذيب القرآن الكريم في إخباره عن سيدنا إبراهيم وإسماعيل، ٢- ما تعرض له الكتاب حول القرآيات السبع للقرآن وكيف قرأتها العرب حسب ما استطاعت وليس كما أوصى بها، ٣- الظن في نسب النبي صلى الله عليه وسلم والتعرض به، ٤- إنكار المؤلف لألوية الاسلام في بلاد العرب وإنكاره أنه دين إبراهيم».

وفي ٣٠ مارس ١٩٢٧ أمر محمد بك نور رئيس نيابة مصر «باحتفظ الأوراق إداريا». والسبب أن رئيس النيابة، ذلك المصري الأصل، ابن الحضارة المصرية العظيمة كان عقله وضميره، وكان يضع لينة من لبنات الديمقراطية. قال من بين كلمات كثيرة عظيمة: «وهو- أي الدكتور طه حسين- وإن كان قد أخطأ فيما كتب إلا أن الخطأ المصحوب بإعتقاد الصواب شيء، وتعتمد الخطأ المصحوب بنية التعدي شيء آخر»^١ التشريع السياسي في مصر- تأليف الأستاذ/ عبد الفتاح محمد ج ٢ من ص ٦٥٢- ٦٦٤.

وكتاب الدكتور طه حسين كان بحثاً علمياً في حين أن رواية علاء حامد من عمل الخيال. لذلك فإن كتاب مصر الشرفاء، الذين يعتزون بعقولهم في رؤوسهم يشقون في القضاء المصري العادل، وفي قضاته أبناء مصر المخلصين، الذين يؤمنون معنا بحق الشعب المصري في الحياة، أي حقه في أن يذكر، حقه في استخدام عقله، حقه في أن يكون هو الرضى، على نفسه. قضاء مصر العظام ومفكر مصر الشرفاء لا يختلفون في أن المجتمعات المتحضرة لم تصبح كذلك إلا بعد استقرار مبدأ زرع زهور الأفكار». وأن «صراع الأفكار» هو الذي يدفع المجتمعات في طريق النور والرقى والتقدم، وأن «قتل الأفكار» هو طريق الردة الى عصور الظلام والجهل والتخلف. كذلك يجب الإنعقاد حول المبدأ الثاني الذي تأسس في المجتمعات المتحضرة،

كما قدم لعدالة المحكمة عدداً أمن الكتب التي تتعامل مع الدين والتراث من منظور تاريخي وفلسفي وتعد أخطر بكثير من رواية علاء حامد وهي كتب تباع في المكتبات العامة.

كما قدم كتاباً لراحد من الجماعات الدينية بعنوان «القيامة» وعلى الغلال صورة لشعاب ضخم الجسد والرأس وقال للسيد رئيس الجلسة «هذه هي الكتب التي يريدون للشعب المصري أن يتعاطاها ويرفضون أي كتاب يغالب عقل الإنسان».

كما أشار المحامي الى حكم محكمة أمن الدولة العليا الصادر منذ شهرين ببراءة جميع المتهمين في «قضية» الحزب الشيوعي المصري» رغم أن هذا الحزب يقوم على أساس الفلسفة المادية التي تركز على ان المادة تسبق الفكر وليس العكس كما يعتقد أصحاب الفلسفة المثالية، ومع ذلك صدر هذا الحكم التاريخي في جلسة سبكرها التاريخ للقضاء المصري برئاسة المستشار محمد سعيد العشماوى، وذلك إستناداً الى أحكام الدستور المصري وللإمادة الديمقراطية الراسخة، التي ترى أن المجتمعات المتحضرة هي التي تعترف بحق حرية الرأي والتعبير طالما أن أصحابه لم يلجأوا الى العنف.

وفي نهاية المرافعة طلب الدفاع من عدالة المحكمة الاقتراج عن مركله بضممان وظيفته حيث انه يحصل بوظيفة مدير عام بمصلحة الضرائب، أي أنه موظف عام، كما أن له سكناً معروفاً، خاصة وأنه موقوف عن العمل لحين الفصل في القضية، والتالى فإن مرتبه موقوف وهو رب أسرة مكونة من خمسة أفراد وهو العائل الوحيد لهذه الأسرة.

وفي نهاية الجلسة صدر الحكم باستمرار الحبس لجلسة ٩٠/٧/١١.

هاشم صفيو

في ١٩ أكتوبر عام ١٩٢٦ إفتتح محمد بك نور رئيس نيابة مصر التحقيق مع الدكتور طه حسين

وهو أن «صراع الأفكار» ليست له إلا وسيلة وحيدة هي الكتابة أو الكلمة المسموعة والمرئية. و «توحيد» الأسلوب قاعدة حضارية واجتماعية وقانونية، موجودة في كل مظاهر الحياة، حتى في قوانين الألعاب الرياضية. فإذا ترسخ لدينا ذلك المبدأ، فلن نجد أساليب الرصاص أو الممتازير أو الخبس والحصرمان من الأهل وتشريد الأسرة في مواجهة الفكر، فلنعمل على ترسيخ ذلك المبدأ الثاني للعظيم، وهو مواجهة الفكر بالفكر

لأبهى أسلوب آخر. واكرر الفكر، فحتى القلم المزعج بالعاطفة- أية عاطفة- لا يكتب جملة واحدة مفيدة، من هذا المنطلق، وفي ظل ذلك المناخ الصحى، يمكن أن توجد كتابات نقدية لرواية «مصادقة في عقل رجل» على المستويين، مستوى ما تحمله من أفكار. ومستوى البناء الفنى وقيم التشكيل، وهذه مهمة الحركة النقدية والفكرية والحكم النهائي للفارىء. أولاً وقبل أى شىء، وللحركة الثقافية الناضجة.

الموت عشقا

أحمد جودة

نشاهد زحما من الشخصيات، وآلاف التفاصيل المتراكمة التي تكون لحة الرواية وسداها..
 تحكى الرواية عن نشاط التنظيمات الدينية الاسلامية، وصدامها بأجهزة الامن، اهان مقتل السادات، عبر تكتيك اللقضة يعتمد «الشخصية» قبل الحدث.. فالحدث (مقتل السادات)، يستدعى عند روايته الاف التفاصيل التي يرتبط بها... وتحكى من وجهات نظر متنوعة (عشرون راويا.. ضباط أمن - ومتاحلون يساريون وقادة للتنظيمات الدينية- وكوادر اخوانية وأساتذة جامعيين- ومسيحيين- وشخصيات من عامة الشعب.. وأطفال)، في لغة صائفة، تبدأ باطناب مهالغ فيه وتنتهى عندما تصل التفاصيل الى ذراها الدرامية الى قمة الاداء الشعري..
 مثالا، وثى قلب عمليات التعذيب الى مارسيتها أجهزة الامن على المعارضة بعد مقتل السادات يقلر دولة الهاش- المسئول الاول عن الامن في البلاد:
 - أضرب يسهامك في الاحشاء..
 وأسلف أجساد الحمر الاطمية..
 وأقطع أمعاء القطة الجلي..
 وتخبر منها أوتارك
 وأعزف أنغام اليأس الاسود

لم أستطع أن أصدق عندما أنتهيت من قراءتها... وتذكرت ماروته كتب التراث العربى من ان النابغة الذبياني، الشاعر الجاهلى المعروف، وكان اسمه «زياد»، قد أطلقوا عليه لقب «النابغة» لانه قال الشعر «ونبغ» فيه بعد أن تجاوز الأربعين من عمره..
 وتساءلت: مالذى يدفع «نحوبا» تجاوز الخمسين من العمر، ولم يعرف عنه أحد من تلاميذه (وأنا أحدهم) ولا من زملائه أنه يولى «الابلاغ الروائى» اهتماما، ولا يعطاه بالطبع؟.. مالذى يدفعه الى أن يكتب رواية ١٢٠٠.. وتكون أصيلة ومدعشة الى حد عجيب.

أما «النحوى» فهو أستاذنا د. على أبو المكارم أستاذ النحر والصرف والمروض بكلية دار العلوم، وأحد الاكاديميين البارزين في دنيا الدراسات التحصيلية والفكرية..

أما الرواية أو بالأحرى الجزء الاول منها، فيحصل عنوان «الموت عشقا»، وتلدور على مدى شهرى سبتمبر واكتوبر ١٩٨١، عندما شهدت مصر اعتقالات المعارضة في ٥ سبتمبر، ثم مقتل السادات في ٦ أكتوبر من نفس العام..

وعلى مدى ٤١٨ صفحة من الحجم المتوسط

فلعل الاصوات الهمجية

تطلع شمساً وحشية

فى اللون الأول للطيف...

وعندما تتعرض كوادو «التنظيم» للاعتقال
والتعذيب يقول «الاخ الاكبر» قائد التنظيم:

خسنت كلمة لاتنتب غرساً

خسنت كلمة لاتحمل شمساً

خسنت كلمة لاتفتح للثورة باباً

ملعون ما غلقه الرمز

ملعون من غلقه الرمز..

والرواية تكشف عن خبرات انسانية مذهشة، وفهم
عميق للبشرى فى محاولاتهم الاجتماعية، والطبقية
والنفسية وربما كانت الرواية المصرية الوحيدة التى

كشفت عن عمليات التعذيب المروعة التى جرت فى
السجون وأقبيّة أجهزة الأمن على المعارضة المصرية إبان
مقتل السادات وانتقال السلطة الى حسنى مبارك، وربما
كانت، الرواية الأولى التى تتناول بنية القوى الدينية
وعلاقتها بالسلطة فى السبعينات والثمانينات فى إطار
روائى ، ويكشف عن قاص أصيل وروائى محترف،
تأخر كثيراً فى الكشف عن مرهبته...

د. على أبو المكارم أكد لى على الانتهاء من كتابه
الجزء الثانى، ويدير حول العلاقة بين قوى المعارضة
المدنية، وعلى رأسها اليسار وبين النظام فى نفس الفترة
(السبعينات والثمانينات)... ترى هل سيكون هذا
الجزء قادراً على إدهاشنا مثل الجزء الأول

ندوة

الدوريات الثقافية العربية فى وضعها الراهن و آفاق المستقبل

عقد المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب
بالمكويت فى شهر مايو الماضى، ندوة كبيرة بعنوان
«الدوريات الثقافية العربية فى وضعها الراهن وآفاق
المستقبل».

وقد دارت محاور الندوة حول : التعريف بالدوريات

وتنشأتها وتصنيفها واطراحها الراهن، إبراز أثر
الدوريات فى الحياة الثقافية العامة فى الوطن العربى،
إبراز اثر الدوريات الثقافية فى نشر الوعي القومى
وإثارة القضايا الفكرية وحياء الحركة الأدبية، إبراز أثر
الدوريات الثقافية فى النهوض بالانسان العربى

لتحقيق انسانيته في مختلف المجالات، التعرف على الصعوبات والتحديات التي تواجهها الدوريات الثقافية ووسائل التلقف عليها، البحث في هوية دورية المستقبل من حيث الشكل والمحتوى.

وقد شارك في بحوث ودراسات الندوة نخبة من المثقفين العرب منهم: د. على جعفر العلاق، د. على شلش، د. سهيل أديس، د. محمد براءة، د. عبد القادر الشاري، رجا النقاش.

كما دعى الى الندوة عدد من المسؤولين عن المجلات والدوريات الثقافية في الوطن العربي.

وقد خلص الباحثون بالندوة- التي استمرت ثلاثة أيام- الى توجيه عدد من التوصيات الخاصة بمستقبل الدوريات الثقافية، ومن أهم هذه التوصيات:

١- دعوة الكتاب والمفكرين والمسؤولين عن النشر للعمل على أن يظل الأدب والثقافة سماءنا المفتوحة وأرضنا المشتركة التي تسمو على عوامل التجزئة وتجمع بين مثقفي الأمة.

٢- يعتبر المشاركون في الندوة أن تعدد المجلات وتنوع طرائق تناول والتحليل عنصر إيجابي في إثراء الثقافة العربية، على أن تكون مجلة رؤية خاصة متكاملة تضيف شيئاً جديداً الى مجال الدوريات الثقافية.

٣- يرى المشاركون في الندوة أن توفير المناخ الديمقراطي شرط أساسي لتطوير الدوريات الثقافية العربية وقيامها بالدور المطلوب منها.

٤- ضرورة وضع الحلول الملائمة لتضييق الرقابة وحجب الكلمة بكل صوره نظراً لخطورة التبرود التي يفرضا هؤلاء على الدوريات الثقافية.

٥- التنوع في اختصاصات الدوريات وزيادة الاهتمام بالمجلات العلمية والدوريات الثقافية العامة أيضاً.

٦- متابعة الاتصال المباشر بالجمهور، وقياس حاجاته بالطرق العلمية، واستبيان اهتماماته ومتغيراته

وفتح باب الحوار الدائم معه.

٧- تشكيل رابطة للمجلات الثقافية تساهم في وضع خطط النشر الثقافي والادبي وتشرف على التنسيق فيما بين المجلات الثقافية لضمان التكامل والتفاعل بينهما، وتحديد الاولويات، كما تشرف على تبادل الخبرات في مجال التحرير والارشيف والاخراج والتصميم، والزيارات المتبادلة.

٨- عقد ندوة دورية للمجلات الثقافية في أحد الأقطار العربية لمناقشة مآ تواجهها هذه المجلات من عوائق ومعضلات.

٩- العمل على حل العقبات التي تعترض الدوريات الثقافية وتحد من انتشارها كالتوزيع والعاملات والتحويلات.

١٠- يدعو المشاركون في الندوة المؤسسات الرسمية التي تشجع المبادرات الفردية في إنتاج المجلات الثقافية واصدارها.

١١- العمل على توجيه الدوريات الثقافية الوجهة التي تخدم ثقافتنا العربية، وتعمق صلتها بثقافة العصر من جهة، وبالأجيال الجديدة من جهة أخرى.

١٢- دعوة الدوريات العربية الى أن تقدم الدراسات الرائدة التي تخاطب الرأي العام مخاطبة عميقة وتكون مرجعاً أساسياً يعود اليه الباحث في الملاحع الأساسية للفكر العربي المعاصر.

١٣- ضرورة خروج الدوريات الجامعية من عزلتها الأكاديمية لتعيش مع المجتمعات العربية، وتشارك في همومها الثقافية بمعناها العميق والواسع.

١٤- الاهتمام بالمجلات الثقافية القديمة التي لعبت دوراً رائداً في حركة الثقافة العربية، وذلك بأعادة طبعها وتوثيقها ووضع النهارس العلمية لها، وتصويرها على أفلام تكون في متناول الباحثين.

١٥- التعرف بالأدب العربي والثقافة العربية في أقطارنا المختلفة عن طريق الاعداد الخاصة، والملفات التي تصدرها المجلات الثقافية تأكيداً لوحدة الفكر

أن تكون هنا / في فلسطين

تأليف: امتياز دياب

عرض: عبد الغنى داود

و[أحمد] الذى صنع أكبر طائرة ورقية فى المخيم..
ولكى يدع الأطفال يلعبون بطائرته يقابضهم- مقابل
ساعة لهر بطائرته- مقلعا مطاطيا.. له أخ سجين
وأربع شقيقات وتولى والده منذ خمسة أعوام.
وتركبه الكاثية السيارة الأجرة.. من موقف
السيارات بالقدس- أمام (باب العامرد) الى غزة..
يروى الركاب كيف اعتقلت أسرائيل وقتلت، وجرحت،
وقطعت الكهرباء والمياه عن الأهالى.. لكن نساء
الفلسطينيين رجال، ويردد (أبر فؤاد) أحد ركاب
السيارة ذو الخمسة أولاد لعننا المرأة بيتساوى عشر
رجال.. وفى الطريق بدأت ملامح صخيم (جباليا)
تظهر، وغطاء من الدخان الأسود يملو سطوحها.. فقد
هاجم جنود اليهرد (بجاع الفلقل) الذى ضربوا ابنه

ومن (هنا).. فى فلسطين.. فى أرض النضال..
أرض أطفال الحجارة والمصار.. أرض القداء والتضحية
والشهادة تنقل لنا (امتياز دياب) الصحفية
الفلسطينية حكايا عن الوطن، ومشاهدات من قلب
الإنتماضة، وشهادات حية يرويها أصحابها بدموعهم
ودمائهم.. تلتقى بأطفال.. العاهم حجارة ومقاليع،
أحلامهم بعيدة عن أحلام أطفال العالم- همومهم حرية
واستقلال.. لهم هدف واحد مثل جميع الكبار هو تحرير
فلسطين.. هم أطفال فقدوا الحرف.. يصنعون سلاحهم
بأيديهم.. فمنهم (وليد) ذو الاعوام العشرة الذى يشرح
للكاتبة كيف ضربت أمه الجندي الصهيونى عندما حاول
الإمساك به، ومنهم (قماره) بنت الشاطىء.. عمرها
ثمانية سنوات، وتحاول أن تتعلم كيف تصنع القلاع،

لامحالة الى أن تسحبها ذراع الى ماوراء الواح الزنك
التي كانت مخفية خلفها

- وتجذب نفسها في ساحة بيت وسط نساء وأطفال
وشيوخ وشباب متحفزين للقتال.

وعندما تعود الى الفندق تجد الصهاينة قد رفعوا
الحصار عن (مخيم الشاطيء) بعد أربعة أيام من منع
التجول فتجد آلاف السكان وقد إنشروا في الشوارع،
وعلى عتبات البيوت، وأمام الحوانيت، يشعرون
حاجياتهم، ويتلفتون في جميع الجهات.. فالأسواق
ستقل في الثانية عشرة بأوامر من الإنتفاضة، ويراهم
مجموعة من الشباب ويعلق أحدهم كالعادة الصحافة
تأتي بعدما تهدأ الأحوال- فتتقرب منه وتسال عما
حدث فجيح [إعتقالات] [إحترازية] من أجل يوم
الأرض وتقلوا المعتقلين الى معتقل [أنصار]،
أنصار [٣]

وتسير في إتجاه البحر، وقبل الشاطيء يعود من
البيوت لتلقى بامرأة تدخل بها بيت [أم خليل] الذي
ضُرب زوجها في الحصار ونقل الى مستشفى الشفاء،
وفي الداخل تجد خمس نساء وعادت الغرف تضيق
بجيش الأطفال، وأخذت مكانها بين الأطفال تسمع
حكاياتهم عن الشباب المناضل الذي هرب من جنود
العدو في مياه البحر، وعن الشاب الذي أعطاه الأطفال
ملابس امرأة ليتخفى كي لا يمسك به مطارده من كلاب
اليهود، وتنصت لأغانيهم الوطنية وأنشيدهم مثل
[مايدنا طحين.. يوياء.. ولا سردين.. يوياء]، و [أنحرف
وليش أنحرف ماصار المجري كلاشينكوف]، و [الله
الكبير والله الحمد- في سبيل الحق قمتنا]، وتسالهم..
[كيف تبدأ- عادة المعركة بينك وبين الجنود؟]
فيجيبون:- يصرقون طاقة ويحرقونها فيطلق عليهم
الشار، ومرة أخرى يأخذ جندي منهم علم فلسطين
ويحرقه فيلقونه بالحجارة.. ويهربون فيطاردهم الجنود
فلا يمسكون بهم، ومرة ثالثة يرسمون على البالونات
أعلام فلسطين فيضربونهم بالرصاص الحى. وتسالهم:

فأمسك بمقالة الزيت وقلته على جندي منهم، فطرقوا
المخيم وضربوهم بالقتال. وانطلق السائق بالسيارة نحو
مدينة غزة، وطلبت الكاتبة من السائق أن يوصلها الى
الفندق.. وفي الفندق التقت (بأم احمد) صاحبة الفندق
ومعها بعض النسوة اللاتي أخذن يروين لها جزءا من
عصف الصهاينة بأنثائهم من المناضلين.. وتذهب الكاتبة
إلى [مستشفى الشفا في غزة] تجد هناك عشرات
النساء والرجال نساء ملققات غلاآت سوداء وبيضاء،
وشباب مجموعات صغيرة، وأطفال، وسيارات إسعاف،
وكل ثلاث دقائق يصل جريح، وتدير حوارا مع طفلين
عن الرصاص ومتاريس الشوارع وقذف جنود الدوريات
بالحجارة. وتذهب الى غرفة بالمستشفى لتجد أما تنوح
على ولدها الجريح والذي أطلق الصهاينة عليه
الرصاص. وفي الصباح تعود الى المستشفى لتجد شابا
مجهول الهوية ساكن الحركة، عيناه ساكنتان، ولامحه
جامدة الى أن تعرف عليه جاره، وأتى أهله ولم تنقطع
زوجته عن التحبيب على المصاب بشكل كامل في الجسم
وشلل كامل في الرأس.. لاشى يتحرك غير الرتتين
والقلب، ودماغه مفصول تماما عن جسمه.. ضربه
اليهود.. وآثار الضرب في جسمه.. وخارج المستشفى
تسمع صوت طفل ينادى (شهيدا- شهيدا) فتجد شابا
من قرية (بيت حنون)، متنفخ الوجه- عيناه مغلقتان
بجفون زرقاء وحمرء، الشفاة، الكتفان في قميص من
الدم.. وجدوه في بياره. وفي القرية تشهد دفن
الشهيد.. امرأة تضع علم فلسطين على رأس أم
الشهيد الغى تولول، ويرتفع (الزعيق)- الصوت-
الذى ينشد في الأوجال- النساء يلوحن بمناديلهن
وحناجرهن، تارة يطلعن الرغاريد وتارة يطلعن
الشعارات، وبعضهن يزفن الدمع ويلطخن وجوههن،
وانتشر الرجال بينهن يحاولون تهدئتهن، وتصل الجنائز
الى المقبرة، ثم تدوى طلقات الصهاينة فوق الرؤوس،
وتتسابق الأقدام مع الطلقات، ويختفي الجميع وراء
الجدران الرملية، وفي الأتزة وأدركت الكاتبة انها هالكة

المخيمات أيام منع التجول؟ فتقول أم محمد: (يلتقطون أنفاسهم، ويحضرون مقاليعهم، ويقبض على شباياهم). وتنحسر الكاتبة في سيارة عائدة إلى القدس في ظل الحصار إلى أن تصلها في الصباح الباكر خالصة من أهلها، وعند باب العمود^١ نلتقي بصديقتها المحامية (نائلة) التي تروي لها صفحات من نضال الشباب الفلسطيني - الذين يتحملون الضرب على أسكن حساسة وألرن أخرى من التعذيب والإرهاب، وأنه ممنوع دخول المحامين إلى الزنزانات وتشهد الكاتبة كيف وصل عدد المعتقلين الذين وأنهم ما بين ٧٠-٨٠ (النصيرات) و (المغازي) وخاصة (جباليا)، وجميعهم تكسير عظام.. وتروي قصة (مصطفى) من (كفرسالم) أحد الذين دفنوا أحياء

وكيف عولج وذهب إلى المحكمة، وفي طريقة إلى البيت ليسجن مرة أخرى، وتكشف صديقتها المحامية (نائلة) عن هومها قاتلة^٢.. يوجد عشرون إسبا لم أجدهم بعد ويحاجة لأرقام هوياتهم. من الصعب أن نبحث عن معتقل.. يذهب (الهاكم) نفسه إلى سجن (الفاوعة) لأنهم لا يستطيعون نقل الأعداد الكثيرة إلى المحكمة.. فأنقلت الأيدي- ويحقلون في اليوم الواحد في ٢٠٠ قضية- وعادة يأتون بسبعة معتقلين معا.. وتضرب المحامية (نائلة) مثلا آخر بقربة (بيت فجار): إذ هجم الجيش على البلد، وغزوا الغاز في البيوت، وأعتقلوا السكان. ووصل عدد المعتقلين ما بين ٧٠-٩٠، وتقول^٣.. وأتوني بملوائح الإتهام، وقبواها أنهم ضربوا الجنود بالزجاجات الفارغة.. وتشير إلى أحد أعمدة قمع الإنشفاضة وهي.. الاعتقالات السياسية والضرب بالهروات، وكسر الأيدي والأرجل، لمشهم من رمى الحجارة^٤ وبهذه الطريقة يريحون الوقت..

ولامجد (نائلة) سيارة لنقلها من سجن إلى آخر، وكان يجب أن تذهب إلى رام الله، وتحببها الكاتبة.. كان الطريق إلى رام الله مرجشا.. وتلتقي الكاتبة في

لمن منها أفسى- الجنود ام المستوطنون؟ فيرو أحد الكبار (المستوطنون أوسخ)، وتساءل كيف يغب الحجر الدبابة؟ فيخبرونها بأنهم يضمنون حرامات في الرمل فتدخل في جنازير الدبابة وتعطلها، ويصف الأطفال كيف يستعملون المقلع عندما يكونون على عمارة لأن المقلع يضرب لبعيد، ويشيرون إلى (باسم) أفضل من يتعامل مع المقلع، وأن المقلع الطويل لجنود برج المراقبة، والمقلع القصير للجنود راكبي عربات الجيب. وتحكي لها أم خليل، كيف ضربوا زوجها في قلب داره وأمام عيون أطفاله.

وفي مخيم (جباليا) تلتقي (بأم سليمان)- الذي أعقل ابنها (نهيل) في معسكر الانتصار ولقد أينها الثاني (سعيد) عينه برصاصة من رصاصات العدو.. ويرغم هذا مازالت مصرة على مواصلة النضال.. فلم يعد أمامها كسا تقول إلا أن تكون (ياقاتل، يامقتول) ويأتي رجل عجوز تسبقه عصاه أمامه ويسفر عما يسمره بالرأى العام العالي.. وتلتقي بالابن (سعيد) الذي لقد عينه. فيروي لها كيف ضربه في المستشفى حين كان يزور أسدقائه المرحى الذين ضربهم جنود الجيش، ويكتشف للكاتبة كيف يمس الكيان الصهيوني بعض الميانات ليدلس على الشعب الفلسطيني ويزيف الأخبار. وتلتقي بامرأة زوجها معتقل منذ ٨ سنوات وعندها ٨ أولاد، وعن طريق وكالة غوث اللاجئين تأنيها، المساعدات، وتلتقي أيضا (بأبي سليمان) الذي يتحدث دائما، وكأنه لم يتوقف عن الحديث فيقول: (لقد كنت كيدو اشتعلت.. فكر وجوع وحرمان وإذلال ولا يوجد لنا مانعسره، وإلى ما تحت الصفر لن نعود.. ولماذا الخوف، وعن الخوف؟ الجنود أشخاص لا فرق بيننا وبينهم غير البندقية، وهم يخافون الحجارة وحياتهم رغبة.. شينة.. لدى أهلهم ودولتهم ويفرض حصار شامل على الضفة والقطاع.. ويحاصر جميع الصحافيين في الفنادق. وتساءل الكاتبة صاحبة القنصل (أم محمد): كيف يقضى أهالي



امتياز دياب

مساهمات هي قلب الصحافة

أن تكون هنا



يدون ثياب في الجرد، وجرحوه مسافة كيلومتر
في العراق... فتظاهر أنه مغمى عليه.
وتتوالى صور النضال وتتعهد، وتتوالى صور
العصف والإرهاب الصهيوني وتعهد، لكن يبدو أن
ضئير العالم قد مات!!



امتياز دياب

مساهمات هي قلب الصحافة

أن تكون هنا



وام الله بأسرة من أصدقائها.. وترى لأب (ابو جريس)
- وعلى غير العادة- يتحدث- وهي التي عرقت
قليل الكلام- فقد ضربه الجنود في دكانه فأغلق دكانه
احتجاجا ويقر لها: لهذا العيد اقترب، ويناتي صيايا
وأعيات، يملون ثوب العيد مايبصير جرعاً، وتذهب
الكاتبه مع بعض الأصدقاء الى مخيم (الدهيشه)،
وترب المنفذ الوحيد المفتوح تلتقي بمجموعة من النساء
وتسألهن الى أين؟ فيجيبن بأنهن سيذهبن الى (بيت
لحم) لينتصمن الى مسيرة الشهيد الذي سقط منذ
يومين، وفي (بيت لحم) يتجمع شمل المسيرة، وتصطف
النساء حاملات الأكاليل ويسرن في إلقاء بيت الشهيد،
ويسير الجميع بإلقاء المقبرة، وتوضع الأكاليل على
قبرا.

وترى الكاتبه كيف أعتقل مراسل (ن.ب.س) في
غزة وحملوه في سيارة عسكرية حتى الحدود، ومنعوه
من الدخول، ورغم الحراجز والتفتيش استطاع بعض
الصحفيين التسلل الى القطاع وكانت أول الأخبار التي
وصلت أن الجنود راحوا يفتصبون سيارات غزة من
أصحابها، ويدخلون بها الى المخيمات لإلتقاط الأطفال،
من تطلره عصيهم، وفي (جبالها)، فُيض على أريعمته
شاب في أيام منع التجول. وتسير الكاتبه في الطرقات
الضيقة تعري آثار العكسیر الحديثة فتمر على الأبواب
المكسورة.. باب (أم إين) وغيرها من الأبواب.. وتذهب
الى (حي النصر)، وفي أحد بيوت (جبالها) تلتقي
بعدد من الشباب الذين أعتقلوا ما بين عشرة أيام
وثلاثين يوماً، فتحدثوا عن تجهيزتهم في المعتقل، وفي
الإشتباك مع الجيش.. فيسرى (احمد، و) (عصام)
الذي لايزيد عمره عن الثالثة عشرة- لكنه يتحدث
وكأنه لاعلاقة له بستين عمره.. فيسرى كيف تضامن
أهل القرية عند مدامة العدو الصهيوني لهم.. وكيف
تم إعتقالهم، وكيف كانوا يعملون المسابح يملون علم
فلسطين.

وأخيرا يتكلم عم (عامر) الذي ضربه الصهاينة

الاعمال الشعرية الكاملة لتوفيق صايغ

الشباب أن يتاح لها قلم كقلمك» وقال مارون عبود في شعره: «لو ضمنت الى صرلتيك المتقردة، وفكرتك العنيفة، موسيقى الشعر واهتزاز، لكنت الشاعر الاول»، وقال سعيد تقى الدين في ديوانه الاول «ثلاثون قصيدة» لدى صدوره في العام ١٩٥٤: «لقد صرعتني هذا الكتاب». وقال فيه بدر شاكر السياب: «لو أن كل الذين كتبوا قصائد ثرية بلغوا مستوى توفيق صايغ لما اعترضنا عليهم ولا على الشعر المنشور في حين رأى يوسف الخال في رائعة توفيق صايغ «القصيدة لك»: «القصيدة لك» وجد له من وجوه الحركة الشعرية العربية المعاصرة. جبرا ابراهيم جبرا بدوره يعترف بأنه: «لست اعرف بين الشعراء العرب شاعرا استطاع في هذا المدى المحدود خزن هذه الثروة الهائلة من الصور التي لاستغناها قراء».

أما خليل حاوي فانه فيه: «المجدد الزعجيد بين مخضرمين». ويصفها رياض نجيب الريس بقوله: «ما هذه القصائد مآثم حب ضائع، بل حكاية أزلية تنطلق من تجريرة الفرد الضيقة الى تجريرة الوجود بكامله. وتمتدّد سلمى الحضر الجيوشى «أن توفيق صايغ سيكون أحد مشاهير العشاق في تاريخ شعرنا» تعيد هذه المجموعة الاعتبار الى توفيق صايغ بعد نكران من الثقافة العربية الحديثة، طالع، وبعد أعمال لاثارة، ومنجزاته في الشعر والنقد والترجمة.

في عداد الاعمال الكاملة لتوفيق صايغ التي تصدرها تباعا شركة «رياض الريس للكتاب والنشر» صدرت المجموعات الشعرية الكاملة للشاعر توفيق صايغ وتضم ثلاث مجموعات سبق نشرها، ومجموعة رابعة هي كل ما لم ينشر من شعره في حياته وعثر عليه بين أوراقه واختار الناشر لهذه المجموعة عنوان احدى قصائدها: «صلاة جماعة ثم فرد».

الى هذه المجموعة الاخيرة للشاعر فان اعماله الشعرية الكاملة هي على التوالي: «ثلاثون قصيدة» «القصيدة لك»، «معلقة توفيق صايغ». ويأتى اجتماعها في كتاب واحد، ليعيد توفيق صايغ - كشاعر رائد بين رواد قصيدة النثر - الى مناوئ القراء العرب، وإلى المهتمين من النقاد المعنيين بحركة التحديث الشعرى العربية.

ولد الشاعر توفيق صايغ في خربا من اعمال حوران في سوريا عام ١٩٢٣، أصدر شعره في بيروت وعمل كأستاذ محاضر للادب العربي في جامعات بريطانيا وأميركا. أصدر مجلة «حرار» منتبرا للحدادة الادبية، وأثار ظهورها واستمرارها ضجة كبرى في الحياة الثقافية، وكذلك سبقت احتجاجها شجة مهدلها هجوم شامل عليها وعلى شاعرها من قبل التيارات الثقافية المناوئة له.

قال ميخائيل نعيمة في توفيق صايغ «حبب ثورة

العرس الاباطي في المؤتمر الدولي

بأسرع من لمح البصر، تحولت الفكرة التي دعا اليها الرئيس مبارك في الخطاب الذي ألقاه في اجتماعه بالكتاب السوفيت قبل أسابيع، الى مشروع دخل في حيز التنفيذ... وطبقا لما نقلته وكالة أنباء الشرق الأوسط من موسكو، فمن المنتظر أن يعقد في القاهرة، خلال شهر أكتوبر القادم، اجتماع قهيدى يضم ممثلين لاتحاد كتاب آسيا وإفريقيا، واتحاد الكتاب السوفيت، وعدد من كبار كتاب ومفكرى العالم، ليضعون أسس تشكيل اللجنة التحضيرية التي تتولى الدعوة الى - وتنظيم - عقد مؤتمر دولى للكتاب والمفكرين، يحتشد فيه ممثلون لكل كتاب العالم ومفكره، يشكلون عقل المعمورة، ويجتمعون لتباحث أوضاع العالم المعاصر، ويصوغون رأيهم فى الأسس التي ينبغي أن تحكم علاقات الأمم والشعوب فى القرن الواحد والعشرين، هذا هو جوهر الاقتراح الذى كان الرئيس مبارك قد طرحه خلال زيارته الأخيرة الى موسكو..

وليس هناك خلاف على أهمية الفكرة، ولا على الشار التي تترتب على انعقاد هذا المؤتمر، ولكن المشكلة تكمن فى ان الايقاع السريع للدعوة، قد ينتهى بانعقاد المؤتمر، دون أن يكون للكتاب المصريين والعرب، وجود حقيقى فيه، أو رأى مشترك فى القضايا التي ستطرح عليه، لأن أحدا لم يفكر فى طرح الفكرة عليهم، أو مناقشتهم فيها قبل مناقشة اتحاد الكتاب السوفيت أو غيره من الاتحادات كتاب العالم، ربما لأن العدس الاباطي الذي يكتنم على أنفاس اتحاد الكتاب المصريين يحول بينه وبين التفكير فى مثل هذه القضايا، وربما لأن الخلافات السورية العراقية، قد قضت على اتحاد الكتاب العرب، وربما لأن التفكير قد أصبح عملة صعبة فى بلادنا.

ولكن الأرجح أن ذلك قد حدث لأننا أصبحنا مهمومين بالعالمية أكثر من اهتمامنا بالقطرية، وبالدولية أكثر من اهتمامنا بالوطنية، أكثر من اهتمامنا بقضايانا، لذلك لم ينتبه أحد الى تلك المفارقة، فى صدور الدعوة الى مؤتمر دولى للكتاب والمفكرين، عن دولة، لم يفكر أحد من مسئولها فى دعوة كتابها ومفكرها لبحث أى موضوع أو عقد أى مؤتمر، منذ تم تقييدهم فى كشف الرذالة والكلام المجمعلى فى أيام الله يرحمه أنور السادات!

كل ما أخشاه أن يذهب وقد المفكرين المصريين والعرب الى هذا المؤتمر الدولى، بقيادة الأستاذ ثروت اباظه - رئيس اتحاد الكتاب المصرى - ليرفع علم مصر وهو يهتف:

جوهري... يبيب... يبيب!

ضريح عيسى

اقرأ في عدد أول يوليو من ..

أوراق عمالية

• استمرار القانون الجديد للقطاع العام:

تخفيض العمالة ومن المعاش يبدأ
في الخمسين ..

• الحكومة تباع مشروعاتها للمستثمرين ..
بفلوس الحكومة !

• بيع الديون للمستثمرين وتحويلهم إلى مساهمين

• تحقیقات وتقارير إخبارية عن :

الشرق الأوسط للزجاج - الطوب الرملي

المصرية للحراريات - الشوريحي للنسيج

كارثة البصل في سوهاج .

• ملف الفساد في القطاعين العام والخاص

وعمال الملة يحذرون من آثار الغلاء

• منظمة العفو الدولية تكشف

أساليب العدوان على الحقوق الثابتة

١٥ قرشاً

١٦ صفحة

رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

حسن بدوي

لطفى واكد

أول يوليو

الأهالي

كتاب

الإسلام والعشائر

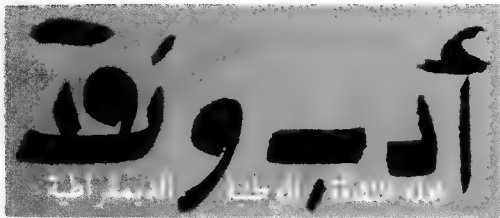
الدين والدولة في السعودية

مؤلف هذا الكتاب فلسطيني الأصل ، يعمل أستاذاً للعلوم السياسية بمركز دراسات العالم النامي بجامعة ماكجيل بكندا .
والكتاب يتناول بالدراسة والتحليل طبيعة السلطة في واحدة من أهم الدول العربية والإسلامية ومن أكثرها تأثيراً في مجريات السياسة العربية الراهنة وهي المملكة العربية السعودية . وذلك من خلال معلومات دقيقة وموثقة حول تركيبة النخبة الحاكمة من الأسرة السعودية ، والعلماء ، وحول التيارات السياسية المعارضة للحكم .. وحول طبيعة الصلة بين الدين والدولة .

ترجمة : سيد زهران

جميع الحقوق محفوظة
مطبع عيسى

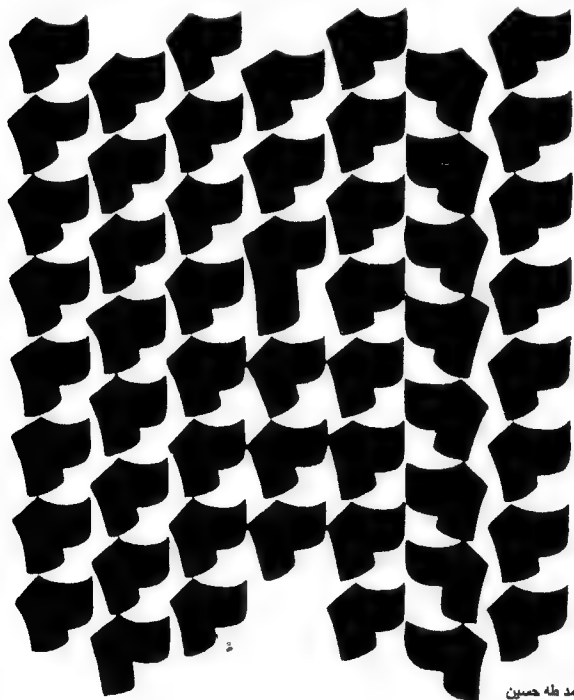
جميع الحقوق محفوظة
لطيف وأحمد



١٠ أغسطس ١٩٩٠

على الراعي :

سبعون عاماً من العطاء



توفيق صالح : لا حياة لي إلا في مصر



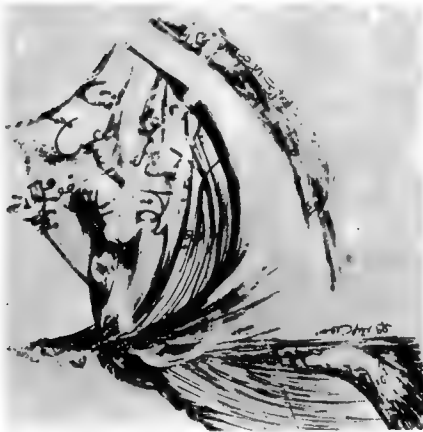
بوشكين : قصائد مختارة



محمد طه حسين

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/بمدرها مزب النجم الوطني التقديسي الوحدوي



السنة السابعة، المجلد ١٩٩٠، العدد ٦٠، تصميم الغلاف للفنان

يوسف شاكر/ الرسوم الداخلية للفنان عمر جهان والفنانة ميسون عمر

المستشارون

د. الطاهر احمد مكي/د. امينة رشيد/صلاح عيسى/د. عبد العظيم
النيس/د. عبد المحسن طه بدر/د. لطيفة الزيات/ملك عبد العزيز



البراسلات: مجلة أدب وثقافة/ ٢٢ ش عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٢٩٢٩١١٤

الاشتراكات: (لدة عام) ١٢ جنيه/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ أوربا
وامريكا ١٠٠ دولار

القطايات التي ترد للمجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
اعمال الفن التنظيم لمة محمد علي/ عفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم اصلان / د. سيد البحراوى / كمال رهنى / محمد روميش

في هذا العدد

- ٤ رئيس التحرير
١١ د. محمود اسماعيل
٣٣ ترجمة مرفت مبارز
٤٧
٤٨ على الراعي
٥٠ فاروق عبد القادر
- الافتتاحية: هوية الشعب ابداع متصل
- خرافة القطيعة بين المشرق والمغرب
- الاسكندر بوشكين: الديسمبري صريع الهوى
- هوفمان: على الراعي
- الناقد المسرحي: الطلع الخامس
- المسرح في الوطن العربي

* قصص:

- ٦٨ سعيد الكنفراوى
٧٦ محسن يونس
٨٠ طاهر السقا
٨٩ ابراهيم قنديل
٩٢ مجدى حسنين
- مأوى للطيبين
- المصطفى
- ثلاث قروء للقمير
- قصتان
- قلم كويبا

* قصائد

- ٩٤ محمد مهران
٩٨ بدر توفيق
١٠٤ أحمد طه
١٠٩ محمد الحريى
١١١ مجدى الجاهري
١١٥ أحمد سيف النصر
وأحمد منصور
- حركة قد تكون الاخيرة في سيمفونية العمر-
- الفلسطيني
- قصيدتان
- منازل
- قصيدة الارض
- حوار العدد: مع توفيق صالح

- ١٢٣ - تواصل- رسالة من السجن المدنى بفاس

١٢٥ -الحياة الثقافية:

- رحيل عمر أبو ريشه/ لوحات ميسون صفر/ الاعلام الغريب واليث المباشر: سليمان شفيق/ من أجل موسم
مسرحي أقلبي: ف. ن. / مصر في الابداع الفلسفي/ الصحفي الذي سرق كتبها/ العامية والفصحى في ندوة
عباد الظل: شادي صلاح الدين/ محمد المخزنجي وأقصوستان في ظلمة: على الألفي/ اصدارات جديدة.
الكتابة ب ١٦ كاميرا:
١٤٣ مصباح قطب.
١٤٤ صلاح عيسى
- كلام مثقفين: حرية البحث التاريخي بين الانحلال.. والحاليع

هوية الشعب ابداع متصل

فريدة النقاش

سوف نجد أنفسنا في هذا العدد منشغلين بعروبتنا، بهويتنا القومية ومحتواها، بروابطنا الثقافية وأفاقها، بالتاريخين العام والخاص للمنطقة،- ولكل شعب من شعوبها، فرغم كل ما ألم بنا من مصائب وانتكاسات تطرح ضرورة الوحدة القومية- الديمقراطية- التي تتطلع اليها شعوب المنطقة كمخرج من الأزمة ما تزال مثل هذه الأسئلة تنطلق مجددا، وفي كل مرة تكاد أن تبدأ من الصفر وكأن ما بيننا من روابط في الثقافة والتاريخ والجغرافيا، وفي الأهداف هو أقل أو أكثر هشاشة من تلك الروابط التي وحدت الولايات المتحدة الأمريكية حيث التنوع العرقي الهائل وتعدد اللغات والمناخ الثقافية، أو انه أكثر هشاشة من تلك الروابط التي ستنهض عليها أوروبا الموحدة بعد أقل من عامين حيث التنوع وتعدد اللغات أيضا.

وإذا ما تأملنا في المثليين السابقين سوف نجد أن عنصر الثبات المشترك هو التطور الهائل للاقتصاد الرأسمالي، الذي يحتاج الى سوق وطنية شاسعة لا يد لها من أنماط حياتية قيمة واستهلاكية موحدة، بل ان هذه الرأسماليات أخذت منذ عدة قرون ولدى نشوئها تغزو الأسواق الخارجية في حملة استعمارية اثر الأخرى، إنها لمدينة في تقدمها وإستقرارها لانحسب لقوتها الذاتية وإنما أيضا لهذا النهب الاستعماري المنظم لثروات الشعوب.. ومن بينها ثرواتنا، وليس أدل على فداحة هذه المسألة من أن حجم الودائع العربية في البنوك الأمريكية والأوروبية قد تجاوز خلال هذا العام وحده ما قيمته سبعمائة مليار دولار بينما يتخبط العرب عاجزين عن الوصول للمحدود الدنيا من التكامل الاقتصادي والتنسيق السياسي، وتعانى الثقافة بدورها الأمرين من هذه الحالة المهنية.

وليس غريبا أن ينطلق سؤال الهوية القومية وخصائصها، والفروق الجبلية بين سماتها هنا

وهناك من المغرب الذى يتعرض لهجمة فرانكفونية شاملة، وحيث كان الجانب الثقافى يحظى برتبة متقدمة فى أولويات الاستعمار الفرنسى عبر القرون، وما يزال هذا الاستعمار الذى خرج من المغرب العربى مدحوراً فى شكله العسكرى القديم ليعود فى ثوب من الأخوة الزائفة يرتديه الاستعمار الجديد وهو يقبض على مصائر الشعوب- على إمتداد العالم التابع كله ونحن جزء منه وإن اختلفت الأشكال الثقافية للتعبية هنا وهناك.

يدخل المغرب اذن فى روابط اقتصادية وثقافية من نوع جديد مع فرنسا، وهى علاقة نموذجية بين القوى والضعيف، فبينما تستعين فرنسا بعمقها الأوروبى وبالسوق الأوروبية المشتركة يقف المغرب وحيداً متجرداً من سلاحه القومى وليس بوسعه أن يستند على عمقه العربى أو يجد خطوط دفاع ضد فرانكفونية فى ثقافته العربية الاسلامية المتجددة.

وعلى هذه الخلفية المعقدة تنشأ المدارس الفكرية التى تلحق المغرب بالتاريخ الفكرى الأوروبى باعتباره الأرقى الذى سينال المغرب فى ظل هيمنته غير الميثية شرف أن يصبح جزءاً من الغرب العقلانى وينسلخ من ثم من الشرق الروحانى أى غير العقلانى فى كلمات أكثر دقة، وهكذا نجد هذه الثنائية القديمة فى ثياب جديدة، ثنائية الشرق الغرب التى كانت مرتكزاً للنظام الفكرى للإستشراق الاستعماري؛ فقالت ومارزالت تقول- وأن بمصطلحات جديدة -بوجود طبيعة عقلية ديناميكية ثابتة للغرب تجعله قابلاً لانشاء العلوم وتطويرها، وطبيعة عاطفية ساكنة للشرق تجعله بالكاد قادراً على التلقى دون الابتكار، وإن مثل هذا الانقسام فى مفهوم المركزية الأوروبية هو حقيقة معطاه ثابتة مرة واحدة الى الأبد سوف تظل تفعل فعلها فى القطبين الغرب والشرق قدر إلهى يعقد لأحدهما لواء السيادة الأبدية على الآخر فيمارس هذه السيادة إقتصادياً وثقافياً، مادياً وروحياً ويسلم الطرف الأضعف قياده وروحه لهذا السيد الكونى المهيمن، ويرضى بموقع الشريك الأصغر فى ظل ندية متوهمة.

وتذكرنا كتب التاريخ فى مصر كيف أن الاستعمار البريطانى أشاع مقولة أن مصر بلد زراعى لا يصلح للصناعة أى أنه عاطفى لا يقوى على ضرورات العقل والخلق، وكيف تلقف عدد من المثقفين المحافظين الذين لم يجدوا غضاضة فى التعاون مع الإحتلال هذه المقولة وأخذوا يقدمون عليها البراهين وهى ما كانت إلا تنويع صغيرة على هذا اللحن الرئيسى الذى يقسم العالم جغرافياً وعرقياً والذى أصبح الأمريالية بمقتضاه مبررة وعقلانية، بل ضرورة.

بدون أن تتضح لما هذه الصورة بكل زواياها وعمقها التاريخى الذى يتمثل فى العنف الأمريالى الذى مارسه أوروبا وأمريكا وما تزال ضد الوطن العربى سوف تأتى إجابتنا على أسئلة الهوية القومية مشروحة مبسرة تجعلنا نتحدث عن «قطيعة» معرفية بين المشرق والمغرب، وعن خصوصية لكل منهما ذات ركائز متنافرة تنافر الغرب والشرق، وهو ما يتضح فى الجهود الفكرية الأخيرة التى يقوم بها المفكر المغربى محمد عابد الجابرى وعدد من زملائه الذين تخلو بعضهم- وهو منهم- عن المنهج المادى الجدلى، أى الواقعى التاريخى فى تفسير وتحليل وتنظير

المسألة الثقافية على صعيد الوطن العربى.

وأخذ بعض النقاد الصحفيين الأقل أهمية يتحدثون عن هيمنة ثقافية مصرية بدلا من الهيمنة الأمبريالية على الوطن كله، ولم يروا فى النفوذ الذى مارسه وماتزال تمارسه الثقافة المصرية خط دفاع عن عروبة المنطقة ضد الفرانكوفونية التى تهجم بضروا، بل ووضعوا كل الثقافة المصرية فى سلة واحدة، وغابت عنهم كما غابت من قبل تلك النظرة الشمولية النافذة التى تقول إن لكل أمة ثقافتين: ثقافة الطبقة المسيطرة وهى الآن تابعة فى كل أرجاء الوطن، وثقافة الكادحين الذين يصارعون على إمتداد هذا الوطن من أجل استقلاله وحرره.

وإذا كان من الصعب على المواطن البسيط رؤية التخوم بين الثقافتين اللتين تتصارعان بدورهما فى كل الميادين فإننا لانستطيع أن نقبل إعتذار هؤلاء المفكرين عن ضلالهم الكامن فى منهجهم الجزئى الضيق النظرة والأحادى الجانب، وهو ما يكشفه لنا الدكتور محمود إسماعيل فى دراستنا الرئيسية لهذا العدد عن خرافة القطيعة المعرفية بين المشرق والمغرب.

وتشير هذه الدراسة مجموعة من القضايا الفرعية بجانب القضية الأساسية. فالحدث عن شيخوخة الفكر فى المشرق العربى وإزدهاره أو ما أسماه مراهقته فى المغرب يردنا إلى ما كان قد طرحه المفكر المغربى عبد الله العروى فى «الابدولوجية العربية المعاصرة» قبل ربع قرن عن انتقال الأفكار والحالات الثقافية بعد نضوجها فى المشرق لتبدأ فى المغرب من جديد، وهى عملية إنتقال وتأثير لاتتم من قبيل الهيمنة وإنما ترتبط جدليا بالأساس الاقتصادى الاجتماعى لها أى بمستوى التطور فى كل من المنطقتين ولم تكن إحداها تستعمر الأخرى.

ومن أسف أن الذين يثيرون كل هذا الغبار لا يرون هذه الحقيقة التى تقول ببجلاء أن تدفق الانتاج الثقافى المصرى على بلدان المغرب واستجابة شعوبه له خاصة فى ميدان الانتاج السينمائى والتلفزيونى قد ارتبط بمستوى التطور الأكثر تقدما الذى بلغته مصر، وهو ما جعل منها فى مرحلة الكفاح ضد الاستعمار القديم السند الرئيسى لحركة التحرر العربى إبان ايام المد الناصرى، أى أن مثل هذا النفوذ كان ولا يزال موضوعيا خالصا رغم العقبات الهائلة التى تقف فى طريق الثقافة التقدمية ومحاصر تدفقها على الشاطئتين.

كذلك فإن للإزدهار النسبى فى الحياة الفكرية المغربية رغم الإنتقادات الموجهة لميولها الإستشراقية أساسا فى نمو الهامش المحدود من حريات الفكر والتعبير والتعددية السياسية والحريات النقابية التى تمتع بها المغرب مكرًا..

يؤكد محمود إسماعيل أنه برغم التفضيلات المختلفة هنا وهناك فثمة تواصل وسيولة بين المشرق والمغرب حضاريا وسياسيا، وهو يصل إلى استنتاجه هذا ساعة كشفه مرة أخرى لعجز البنيوية التى هجرها أصحابها فى أوروبا وأمريكا وأخذ المغاربة يحيونها- عجزها عن التركيب

والتفسير والتنظير وإن أثبتت براعة كأداه للتفكيك.

ويدعوننا البحث ضمنيا لنقد وتجاوز المنهج البنيوي الذي سيطر على دراسات النقد الأدبي في الوطن العربي وأدى إلى شيوع القراءة للنص من الداخل بمعزل عن الخارج الإجتماعي الذي أفرزه.

إن النص الأدبي يتكون أصلا في مجال ثقافي هو بدوره جزء من بنية مجتمع، إنه جزء من بنية هي جزء من بنية أعم، ولأن المنهج البنيوي يعزل الجزئ عن الجزء عن البنية الأعم فهو عاجز عن فهم هذا الجزء نفسه فهما موضوعيا، تاهيك عن إفلاسه في الطموح إلى فهم الجزء وبداهة إلى فهم البنية العامة الخاضعة لمتغيرات جدل صراعي في الأساس..» وربما كانت عملية العزل الواعية أو غير الواعية تلك هي التي أنتجت ضمن أسباب أخرى نوعا من العزلة وفقدان التواصل بين مبدعين كثيرين والجمهور.

إن قراءة موسوعية للثقافة العربية الإسلامية من كل جوانبها وهي في حالة جدل دائم مع البنية الاقتصادية الإجتماعية هي وحدها الموهلة لأن تدلنا على الطريق الصحيح لتبيين هويتنا القومية الواحدة المتنوعة في آن.

* * *

وإذا نحن حفل في هذا العدد بعيد الميلاء السبعين للمفكر والناقد المسرحي الدكتور على الراعي- أطال الله في عمره- ويقدم الناقد فاروق عيمد القادر عرضا تحليليا لكتابة الموسوعي «المسرح في الوطن العربي» نحمده يصل بنا إلى ذات النتيجة التي وصل إليها محمود إسماعيل في ميدانه، أي حقيقة الهوية العربية القومية الواحدة المتنوعة، وتضخ له عبر الدراسة «ملاحع شعب له تكوينه التاريخي العام والمشارك، تتمايز داخله تكوينات خاصة ترتبط به وتستقل عنه»..

ويضيف على الراعي في مقدمته:

«من يقرأ هذا الكتاب سيجد نفسه دائما بين أهله أينما إنتقل المؤشر من الخليج إلى المحيط، الهموم ذاتها، الآلام بعينها، الآمال ودواعي الإستبشار هي هي في كل قطر عربي، وسيجد أيضا أن شعوب الوطن العربي قد أيديها عبر الحدود المصطنعة..»

إن هذه الشعوب التي تنتج هويتها في حالة من الصراع اليومي ضد كل ما يعوق تفتحها تدرك رغم الحدود والقبضة الأمبريالية وركائزها المحلية أنها ستتجه إلى المستقبل حين تنجز تحررها..

وحين يقول المخرج الكبير توفيق صالح في حوار بهذا العدد إن «الهوية العربية اليوم أصبحت موضع شك وغموض، ومثار وجهات نظر مختلفة، وكيف تريد للسينما أن تعبر عن هوية يوجد إختلاف عليها، فلا توجد دولتان عربيتان لهما نفس المفهوم للهوية العربية،»- حين يقول ذلك فإننا لانستطيع إلا أن نفهمه في ضوء حالة التبعية الشاملة التي أنتجت كل هذا التأخر في الوطن العربي حيث تراجع المد التحرري وتدهور مستوى المعيشة، وواجه النضال من أجل حريات

التعبير واقعا ماديا تزداد حالته سوءا بعد أن سيطر الأجانب أو كادوا على مقدراتنا وأصبحوا يخططون لنا سياساتنا عبر المؤسسات الدولية مثل صندوق النقد الدولي والبنك الدولي التي هي أدوات للأمبريالية.

وفي مصر « كانت حالة الاستديوهات والمعامل في الخمسينات أفضل بكثير من حالتها الآن. لقد أصبحت في حالة عجز وإنهيار فلم تواكب التطورات... »
هذا بينما إزدادت قبضة الرقابة عنفا « فيوميات نائب في الأرياف ممنوع رقابيا من العرض في التلفزيون برغم الديمقراطية التي يتحدثون عنها الآن.. »
وعرض التقرير الذي أصدرته المنظمة المصرية لحقوق الانسان عن حرية النشر والتعبير في مصر -والذي سننشر عرضا له في عددنا القادم- لقوانين وممارسات الرقابة التي تحاصر الإبداع الأدبي والفني على أكثر من مستوى حيث يراقب الفيلم السينمائي وحده، أربع مرات قبل أن يصرح بعرضه في التلفزيون، ويواجه الفيلم السياسي على نحو خاص رقابة محكمة تجعل إنتاجه أصلا مستحيلا لا في مصر وحدها وإنما في كل أرجاء الوطن العربي الذي يحتاج كما يقول توفيق صالح « لا في السينما فقط وإنما في كل فنوننا نحن في حاجة الى نظرة سياسية متعمقه لما يشل قدرة الانسان المصري على التحرر وتغيير واقعه.. »

وسوف تدلنا مثل هذه النظرة المتعمقة على فداحة ما ألحقته التبعية من تشوهات.
إذن فإن قدرة الشعوب على إجلاء الهوية القومية التي تجسد فيها فضائلها وإبداعاتها مشلولة ماديا وروحيا « فالיום أصبحت القوى المضادة للتقدم هي المسيطرة.. وتقف بقوة ضد كل من يخالفها، السلطة في الستينات كانت تدعو للتطور وتبث الأمل في المستقبل، لكن السلطة اليوم ليس عندها مشروع للمستقبل، وبالتالي فهي تحجر على كل شيء في الحاضر خوفا من المستقبل.. » كما يقول توفيق صالح الذي دفعت به كل هذه الظروف الى التوقف عن العمل..
يستحيل أن تؤدي هيمنة التجار والمضاربين والطفيليين ووكلاء رأس المال الأجنبي إلى إزدهار مشروع للمستقبل أو مشروع للنهضة كما هي النعمة السائدة الآن في الإعلام الحكومي الذي يدعوننا كبار « رجالاته » إلى الغناء ويسألوننا لماذا لا نبتهج بكل هذا الإنجاز الذي صنعه المقاولون أو يتفنون بالهوية القومية غناء كاذبا وزائفا.

وليست هيمنة التجار على حياتنا تمت اليوم وإنما كانت كامنه تتحين الفرص وتعد العدة في كل الميادين حين كانت الثورة المضادة تنهيا للانعقاد يقول الدكتور على الراعي:
« تعثر المسرح المصري منذ أواسط الستينات بسبب تحالف تجار المسرح وأعداء الفكر التقدمي ووقوف الدولة التقدمية حينئذ موقف التشكيك بعد أن ظهرت مسرحيات تتخذ موقف النقد من بعض أعمالها وبالتالي وقوف أجهزة ضد هذا المسرح.. »
فهل يعود التاريخ إلى الخلف وتظل البدايات حقا معلقة بالبدايات كما يقول الشاعر بدر توفيق بلوعة وهو يسألنا:
هل رأيتم موتا كهذا الموت

أو حياة كهذى الحياة؟

كلا إنما يدور الصراع فى كل الساحات محتدما بين قوى الثورة وقوى الثورة المضادة المهيمنة ليكشف لنا التاريخ عن قانونه الصارم الذى يفعل فعله متجها إلى الأمام عبر التواءات ودروب معقدة تهدى أحيانا للرؤية المتعجلة فائدة الصبر والنظرة الجزئية التى ترى لحظة الانتكاس فى ثباتها كأنها رجوع ويطمس الحلم الكاذب الذى يصنعه التجار أمارات الحلم الحقيقى الذى ينشده الكادحون ويكافحون من أجله، ومن قلب هؤلاء يخرج المبدعون الذين يكادحون بدورهم للتعرف الحقيقى على الشعب، فلا يسقطون فى تأليهه أو الإشفاق عليه.

إن تشوه الصراع وقسوته يجعل الشخصيات الشعبية الدالة فى قصة «محسن يونس» تنخرط فى العراك الضارى بينما يتربع المالك الكبير على عرشه محاطا بالرموز الاستهلاكية الفجة الغربية على حياة الشعب المتجهمة الكثيرة.. بينما يرد سعيد الكفراوى الأسطورة المغلفة بالطقوس الدينية الى أصل دينوى بسيط صنعه الشعب نفسه لدى تعلقه بالصالحين المحسنين حيثبقى كل شىء كما على حاله منذ مئات السنين، وإذ يعمل جدل الحياة فى الموت والموت فى الحياة كقانون ثابت يجيد سعيد الكفراوى نسج لحظاته فى تفاصيل دالة

ويفتح على مهل ثغرات صغيرة فى جدران السكون فيخرج الطفل من أول المعارف إلى نهايات الظنون إلى معارف أخرى بلانهاية تهدأ بالشك على «الطريق الذى يقضى الى هناك حيث هت رائحة من الماضى، والشمس ماتزال فى صحوه الضحى...»

إنها شمس المعرفة الحققة تلك التى يغنى لها: بوشكين تحيا الشمس ويسقط الظلام. إنها أذن عودة الى الشعب وهو يضع هويته فى الكدح والإبداع. ومرة أخرى يحذرنا الناقد فاروق عبد القادر من «أن شيئا لن يتطور ويكون له معنى إذا كان الرجوع الى الشعب شكليا..» ومثل هذا الرجوع الشكلى هو لعبة التجار والمقاولين وبعض المبدعين الذين يسقطون فى هائلهم فيتحوّل الشعب إلى دمية، أما الإبداع الحقيقى والذى يحفر لنفسه قنوات صغيرة هنا وهناك فأنما يسعى لعودة حقيقية تنهض على أساس من المعرفة والجمال، المعرفة العلمية غير المزورة التى تجلّى حقيقته، والجمال المسوس بروح الشعب الفياضة بأحلامه وآماله، بآلامه وأحزانه، ومن تضافرهما يؤسس الإبداع الجديد فى كل الميادين لنفسه ركائز، ويحظى تدريجيا بمكانة جديرة به فى حياتنا رغم القبح والصعاب، ليمرّز هوية الشعب لاهوية الفاسبين والتابعين.. وتقول لنا تجلياتها فى كل أرجاء الوطن العربى ان التنوع يؤكد الوحدة وأن الإنقطاع ففتعل وزائف.. وإن طريق المستقبل سوف يفتح أمامنا، فذلك هو درس الانتفاضة الشعبية الهائلة فى فلسطين. كما هو درس الحركة الشعبية والديمقراطية على إمتداد الوطن العربى، التى تتلقى ضربات ليست أقل عنفا من ضربات العدو الصهيونى فتغفو وتصحو، تتراجع وتقدم، إلى أن يأتى اليوم المفعم بالأفراح الذى وعدنا به بوشكين قبل قرن ونصف قائلا

سيأتى الفرح

ثقى.. سيأتى.

وحيثذ، وعلى حطام الاستبداد سيكتبون أسماءنا وتتواصل بحرية.

خرافة القطيعة المعرفية بين المشرق والمغرب

د. محمود أسماعيل

من خلال متابعات استمرت نحو أعوام عشرة للحركة الثقافية في بلاد المغرب، أستطيع الجزم بهواكير نهضة تشمل كافة جوانب المعرفة في العلوم الانسانية والآداب والفنون. مهد لها وساعد عليها ذلك المناخ الفكري الحر الذي تنفسه وتنافس في إطاره كافة الاتجاهات والتيارات بصورة لا تجد لها نظيراً في معظم أقطار الشرق العربي.

. وتعليل ارهاصات تلك النهضة الفكرية كامن بالاساس في دأب «الانتليجنسيا» المغربية لتحقيق الهوية الفكرية والانعتاق من اسار التبعية التي كرستها سياسات «الفرنسة» إبان الحقبة الاستعمارية. ولعل هذا يفسر حرص المغاربة على متابعة النتاج الفكري المشرقي بصورة تبرز بكثير اهتمام المشاركة بالثقافة المغربية التي لا يعلمون عنها الا النذر اليسير. ناهيك عن فتح أبواب المغرب للأكاديميين والمثقفين العرب وتوجيه البحوث العلمية إلى جامعات المشرق حرصاً على إعادة الاتصال الفكري بعد القطيعة التي فرضها الاستعمار الغربي.

على أن تأكيد الهوية العربية الاسلامية كهدف أولى للمفكرين المغاربة لم يحل دون انفتاحهم على الفكر العالمي متابعة وقثلاً ونقداً. وهذا يفسر وقوفهم أولاً بأول على النتاج الثقافي الغربي والشرقي بصورة افتقر اليها اخوانهم في المشرق العربي. وفي ذلك يصدق قول أحد المفكرين (١) العرب المعاصرين بأن الهوة بين المشاركة وبين متابعة الفكر العالمي تصل الى مايقرب من خمسين عاماً!!

ولعل رصد الواقع الثقافي العربي المعاصر يكشف عن جيل جديد من المفكرين والمهدين المغاربة الذين يزحفون في ثقة نحو تسلم موقع الريادة في الفكر العربي المعاصر وبالتالي في الظهور المشرف على ساحة الفكر العالمي. وينفس القدر يكشف عن حالة من الخمول والتوقع والتكوص تردى اليها اخوانهم في المشرق، بحيث اقتصر نتاجهم على «التوليف» المتبسر والتقليد والاقتباس بله السرقات الأدبية التي شاعت من أوساط الاكاديميين على نحو خاص.!!

لذلك لم أكن مبالفا حين قطعت بأن «مستقبل الفكر العربى يصنع آنيا فى المغرب» (٢) تأسيسا على أن فى الوقت الذى آل مصير النخبة المفكرة فى المشرق الى طرد الشيوخوخة، نجد إخوانهم المغاربة يحاربون ومرحلة المراهقة». وإذا كانت الشيوخوخة تؤدى الى الموت فإن المراهقة توصل الى «الرجولة».

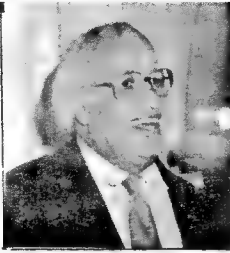
وأعتقد أن هذا الحكم اتسم بالدقة والموضوعية، رغم ما قد يشير لأول وهلة من اعتراض. ولسوف تبدو وجهاته من خلال معالجة موضوع هذه الدراسة الذى يعطى الفرصة لمزيد من الكشف عن طبيعة «المراهقة الفكرية» ومايلازمها من سلبيات. ولعل من أهم هذه السلبيات التى سوف يتم تجاوزها حتما- اتسام النخبة المثقفة المغربية بالتسرع فى الاحكام القطعية قبل ان تكتمل لديهم مسوغات الحكم. كذا الطموح «المغامر» نحو التنظير قبل انجاز مرحلة التحقيق. وأيضا آفة الانبهار بالجديد الى حد تغيير المواقف الفكرية دون امعان فى استقصاء ماهيته. هذا فضلا عن آفة المبالغة فى تقدير الذات الى حد الوقوع فى أوهام «الترجسية». لكن هذه السلبيات لاتتقاس بإيجابيات «المراهقة» التى نوهنا ببعضها ونضيف فى هذا الصدد مايجرى من تنافس أفراد تلك النخبة فى الاضطلاع «بمشروعات فكرية» طموحة بدأت ارهاصاتها تثير الكثير من الغبار والحوار فى الجو العربى الراكد. ونشير ونشيد فى هذا الصدد بدراسات عبد الله العروى والحبيب الجنحاني ومحمد عاهد الجابرى فى مجال الدراسات التراثية.

ويعتينا فى هذا المقام «مشروع» الجابرى الذى برغم جدته واقتداره لا يخلو من آفات مرحلة «المراهقة» التى يعيشها هو ورفاقه. ان مشروع الاستاذ الجابرى يحمل من هذه الآفات ثلاثا على الاقل، أولها الاستعاق الى تنظير الفكر الاسلامى عموما دون المام كاف بالواقع التاريخى الذى افوز هذا الفكر وهو أمر يرجع الى تهميه متاهج وآليات عاجزة أصلا عن التركيب والتفسير والتنظير.

وثانيها، الانطلاق من غاية «رذاعتار الذات» فى محاولة تأكيد الهوية المغربية والاعتناق من «مركزية» الرؤية المشرقية السبابة الى دراسة التراث العربى الاسلامى فى المشرق والمغرب على السواء(٣). وما أسفر عنه ذلك من السقوط فى متزلق «تصحيح الخطأ بالخطأ» إن صح التعبير. كما أسلمه- دون وعى- لأخطبوط «المركزية» الاستعمارية التى حاول أصلا الاعتناق منها(٤).

وثالثها، آفة تغيير المواقف الفكرية، اذ وجدناه يستهل اسهاماته العلمية مسلحا بالرؤية المادية والمنهج الجدلى التاريخى لينقلب «بنويها» أكثر من البنيويين ويحول البنيوية- بقدره قادر- من كونها مجرد أداة بحث الى نظرية فى التأويل والتفسير. هذا فى وقت أشهرت فيه البنيوية إفلاسها فى أوروبا وأمريكا!!

ولسوف تكشف عن مزيد من آفات «المراهقة» فى ثنايا دراستنا عن مقولة «القطعية الاستعمولوجية» RuptureEpestimologique التى وظفها الاستاذ الجابرى فى تفسير العلاقة بين المشرق والمغرب فى العصر الوسيط. ونظرا لشيوخ هذه المقالة فى الاوساط الفكرية المغربية



أولا والمشرقية ثانيا، من المفيد أن نعرض في ايجاز- لتاريخ ظهورها وأسباب انتشارها. سبق القول بأن المغاربة شغفوا بمواكبة الاتجاهات والنظريات والمناهج المستحدثة التي يبدعها الغرب وابتدعها، ومنهم من يشتغل بالتدريس في الجامعات الفرنسية كمحمد أركون وجمال الدين بن الشيخ وعبد الكبير الخطيبى. كما أن ثلة من الاكاديميين بالجامعات المغربية تتلمذوا في الجامعات الفرنسية والحجزوا أطروحاتهم تحت اشراف أساتذة فرنسيين وفق مناهج غربية، من أشهرهم عبد الله العروى ومحمد عابد الجابري. لكن الأخيرين قردا على هذه المناهج ثم عادا إليها نتيجة أسباب سوف نشير إليها فيما بعد ثم تتلمذ جيل كامل على أيديهما مباشرة وعلى نفس المنحنى. وقد بهر الاستاذ الجابري وتلامذته - على نحو خاص- بالمنهج البنوي الذي جرى تطبيقه في دراسات أدبية ونقدية وأنثروبولوجية. وبالمثل بدأت بواكير اتجاه حاول تطبيق البنوية في مجال التراث الفكرى والفلسفى على وجه الخصوص.

وبدأ صوت أصحاب هذا الاتجاه يعلو فى الاوساط العلمية منذ السبعينات وأذكر فى هذا الصدد مؤقرين عقدا بالمغرب عن ابن رشد وابن خلدون أمهما لفيف من المتخصصين المشاركة والمغاربة على السواء. أذكر أن اصطلاح «القطيعة الاستمولوجية» كان من أهم محاور النقاش والخلاف بين المشاركة والمغاربة ليس فقط على المستوى النظرى من خلال مناقشة جدوى البنوية كمنهج لدراسة التراث العربى الاسلامى، بل أيضا كحكم أصدره البنويون المغاربة- وخاصة الاستاذ الجابري وتلميذه محمد وقيدى(٥)- على العلاقة بين فلاسفة المغرب وبين فلاسفة المشرق. ومنذ ذلك الحين توظف تلك المقولة فى سيل من الدراسات والبحوث التي نشرت فى المجالات العلمية والصحف السيارة. وأخذت المقولة تسرى سراجا فى أوساط الطلاب الجامعيين وخاصة طلاب الدراسات العليا فى الفلسفة الاسلامية والتاريخ الاسلامى ثم انتقلت الى سائر المؤقرات العلمية فى العلوم الانسانية فى المشرق والمغرب على السواء.

كما كان اعتمادها رؤية محورية فى كتابى الاستاذ الجابري «نحن والتراث» و«تكوين العقل العربى» إيذانا بجدل كبير بين المهتمين بدراسة التراث الاسلامى وعلماء الاجتماع، ناهيك عن اللغويين والنحاة ودارسى الأدب. وبرغم الانتقادات التي وجهت الى «البنوية» كمنهج فى المشرق والمغرب الا أن حسم مقولة «القطيعة الاستمولوجية» بين المشرق والمغرب لم تتم وذلك لوقوف غالبية المؤرخين موقف المتفرج من الحوار، هذا على الرغم من ادعاء أصحاب المقولة بأنها

ولعل ذلك من الأسباب التي دفعت الباحث لكتابة هذه الدراسة. ولعل من المفيد قبل ولوج الموضوع أن نوضح منطلقات الاستاذ الجابري النظرية ولو في عجالة. وتختلف في هذا الصدد مع بعض نقاده الذين ذهبوا الى أنها منطلقات «بنيوية وتاريخية وايدولوجية (٧)» إذ لا تستقيم البنيوية- التي هي ايدولوجية أيضا «رغم ادعاء دعائها اتسامها بالحيدية والموضوعية المطلقة- مع التاريخانية- ولسنا هنا بصدد نقد البنيوية- فقد نقدناها في دراسات سابقة (٨)- بقدر تبيان تناقضها مع التاريخانية. وفي هذا الصدد نرى أن مذهب البنيوية- رغم اعتراضنا على وصفها بالمذهب- ابتداء «بشتراس» ومرورا «بباشلار» و«بياجيه» و«فوكو» لا يقيم وزنا للتاريخ في تحليلاته. ومهما جرت من محاولات «تلقيحها» بالنقدية التاريخية كما هو الحال عند «باشلار» أو يعلم النفس الارتقائي كما هو الأمر بالنسبة «لبياجيه»، إلا أنها أسفرت عن عجز كامل في مجال التطبيق فضلا عن تناقض هذه «اللقاحات» مع البناء النظري للبنيوية أصلا. بل إن محاولات «استنقاذاها» تلك دليل على افلاسها إذ ثبت اختلاف وتناقض مقولات جها بذتها باختلاف أشخاصهم بحيث أصبح من التعسف الحكم بوجود «مذهب بنيوي» ينطوي على قواعد عامة متفق عليها بين البنيويين، اللهم إلا الاتفاق على كونه «أداة» من «أدوات البحث» تفيد في قراءة النصوص وتفكيكها، وإذا سلمنا بذلك فانتنا نرفض اعتبارها مذهباً في التركيب والتفسير والتنظير؛ هذا باعتراف «رايت مايلز» أحد جهابذتها.

وحتى في مجال النقد الادبي لم يخل اعتماد البنيوية منهاجا من اعتراض. فبرغم شهرة العالم السويسري «فردينندي سويسير» في ميدان توظيف البنيوية في دراسة اللغة والادب إلا أن نتائج هذا التوظيف تقتصر على مجرد رصد الشكل والظاهر. ذلك أن النص الأدبي يتكون أصلا في «مجال» ثقافي هو بدوره جزء من «بنية» مجتمع، إنه «جزئ» من بنية هي جزء من بنية أعم. ولأن المنهج البنيوي «يعزل» الجزئ عن الجزء عن البنية الأعم، فهو عاجز عن فهم هذا الجزئ نفسه فهما موضوعيا، ناهيك عن افلاسه في الطموح الى فهم الجزء وبداية في فهم البنية العامة الخاضعة لتغيرات جدل صراعي في الاساس (٩)

أما قضية «الطبيعة الاستعمولوجية» باعتبارها مقولة بنيوية فإن القائل بها «جاستون باشلار» الذي اعتمدها كقاعدة في دراسة «تاريخ العلم»، حيث يرى أن تطور العلوم يخضع لثورات وتقلات تجب كل مرحلة متقدمة مايسبقها من مراحل. وقد تصدق هذه القاعدة لوفهمت على أساس أن مرحلة الارتقاء تتضمن إيجابيات المراحل السابقة بحيث تغنى عنها لكن هذا الارتقاء ماكان ليتم لولا أنه حلقة في سلسلة متصلة. أن تطورا معرفيا لا يهبط به الروح بقدر ما هو نتاج جدل دائم ومستمر بين ركائز المراحل السابقة وفرضيات الجديد المنشود. وفي ذلك تصدق مقولة أحد الدارسين (١٠) بأن «المسار الذي تسكن المعارك العلمية في نشأتها

وتطورها مسار متصل ومستمر لا يعرف التقطع أو الانفصال». وغنى عن القول ان «باشلار» ومدرسته- من أمثال «جورج كالمجيم» و«ميشيل فوكو» وتلاميذهم من أمثال «ميشيل فيشان» و«ميشيل بوشو» و«فرنسوا ريتير» أخذت تترنح أمام النقد اللاذع الذى وجهه «إميل مايرسون» ومدرسته التى استطاعت بالبراهين والتاريخ أن تثبت أن «العلم جزء من تاريخ الإنسانية العام وأن تاريخ الإنسانية سلسلة من الاحداث المستمرة والمتولدة بعضها عن الآخر. وكذلك الحال مع تاريخ العلم» (١١)

وبالمثل أثبت المفكر الفرنسى «لابلاس» أن «الاستمرارية- لا القطعية- يؤكدنها التطور التدريجى للمنهج العلمى وانتشاره الواسع بين مختلف العلماء فى شتى العصور. وان استيعاب الافكار المنهجية يتم تدريجيا وبواسطة عدد لا حصر له من العلماء المتخصصين وبالذات فى جوانب علم الفيزياء» (١٢) وفى ذات الوقت الذى اشتهرت فيه البنيوية افلاسها امام البناء الشامخ «للعلم الماركسى» سيطر الاستاذ الجابرى على إحدى مقولاتها ويجردها من مرضعها ليعتسقا منهاجا وروية لدراسة التراث الفكرى العربى الاسلامى بل انه انساق يعتسقا فى تفسير التاريخ العربى الاسلامى الوسيط الامر الذى يشكك أصلا فى فهمة للبنيوية ومدى جدواها فى مجال البحث التطبيقى.

ان اخطاء المنطلقات المنهجية والروية النظرية لن يسفر فى نهاية المطاف الا عن أحكام معتسقة وتخريجات خاطئة.

ومن المفيد أن نثبت أولا نصوص الاستاذ الجابرى حول القطعية الاستمولوجية بين ما أسماه المدرسة الفلسفية المغربية والمدرسة الفلسفية المشرقية. ولعل من المفيد أيضا ان نتوه بأن هذه النصوص متناثرة فى ثنايا مؤلفاته، فلم يطرح القضية طرحا نظريا كفيلا بتبرير اعتمادها فى رؤيته للتراث العربى، ولم يدافع عنها منهجيا رغم طول التشدد بالمنهجية ولعل ذلك يفسر عجزا فى الدفاع عن البنيوية أصلا بعد أن عاين سيول الانتقادات التى وجهت اليها كمنهج ناهيك كنظرية، بل ونظرية بديلة للنظرية المادية الجدلية التاريخية.

يقول الاستاذ الجابرى (١٣) بصدد حديثه وكشفه عن المدرسة الفلسفية فى المغرب والأندلس بأنه «يطمح الى رسم معالم رؤية جديدة للفكر النظرى الاسلامى انطلاقا من قراءة جديدة» ويرى أن تطبيق هذا المنهج والرؤية جعلنا ننظر الى المدرسة الفلسفية التى عرفها الغرب الاسلامى على عهد الموحدين كمدرسة مستقلة تماما عن المدرسة- او المدارس- الفلسفية فى المشرق. فلقد كان لكل واحدة منهما منهجها الخاص ومفاهيمها الخاصة واشكالها الخاصة كذلك. لقد كانت المدرسة الفلسفية فى المشرق مدرسة الفارابى وابن سينا بكيفية أخص تستوحى آراء الفلسفة الدينية التى سادت فى بعض المدارس السريانية القديمة خاصة مدرسة حران المتأثرة الى حد بعيد بالافلاطونية المحدثة. أما المدرسة الفلسفية فى المغرب مدرسة ابن رشد خاصة فقد كانت

متأثرة الى حد كبير بالحركة الاصلاحية بل بالثورة الثقافية التي قادها ابن تومرت والتي اتخذت شعارها ترك التقليد والعودة الى الاصول. ومن هنا انصرفت المدرسة الفلسفية في المغرب الى البحث عن الاصاله من خلال قراءة جديدة للاصول وفلسفة أرسطو بالذات.

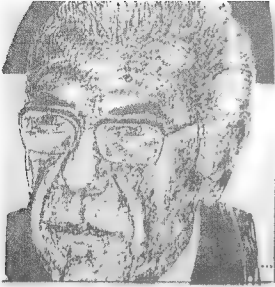
إن الاتصال الظاهري بين المدرستين بوصفهما ينتميان الى ما اصطلح على تسميته بالفلسفة الاسلامية لاينفي أن يخفى عنا انفصالا أعمق بينهما...

... نحن نعتقد أنه كان هناك روحان ونظامان فكريان في تراثنا الثقافي: الروح السنيوية والروح الرشدية، وبكيفية أعم الفكر النظري في المشرق والفكر النظري في المغرب، وأنه داخل الاتصال الظاهري بينهما كان هناك انفصال ترفعه الى درجة القطعية الاستمولوجية بين الاثنين قطعية قس في آن واحد المنهج والمفاهيم والاشكالية»

وعن خصائص كل من المدرستين يقول الاستاذ الجابري (١٤) لقد كان المشروع الفلسفي لدى ابن سينا يرمى الى دمج الفكر الفلسفي اليوناني في بنية الفكر الديني الاسلامي بالاستعانة بما تبقى من بنية فكرية ثالثة هي الفكر الديني الفلسفي الذي ساد مدرسة حران. أما بالنسبة لابن رشد فالامر يختلف. ان مشروعه الفلسفي يقوم أساسا على الفصل بين الفلسفة والدين حتى يتأثر الحفاظ لكل منهما على هويته الخاصة ويصبح في الامكان رسم حدودها وتعيين مجال كل منهما من جهة والبرهنة من جهة أخرى على انها معا يهدفان الى نفس الهدف.

وعن توظيف مفهوم «القطعية» في منهجه ومنظوره يقول: (١٥) «ان مصطلح القطعية مجرد وسيلة تمكننا فيما نعتقد من فهم أشمل وتواصل أعمق مع الدينامية الداخلية لفكر أجدادنا».

ولم يقتصر الاستاذ الجابري على القول بقطعية أبستمولوجية في مجال الفكر الفلسفي بل سحب المفهوم على سائر الاجناس المعرفية الأخرى. يقول في هذا الصدد «لم يكن المغرب والاتدلس يعانيان في تلك الفترة من تلك الكثرة الكاثرة التي عانى منها المجتمع الاسلامي في المشرق على عهد العباسيين فلا تعدد في الجنسيات وإنما بربر وعرب جمع بينهما الاسلام من خلال مذهب واحد في الفقه والعقيدة. ولا تعدد في الثقافات فلقد اندثرت مع المرابطين بقايا المعتقدات السابقة على الاسلام أو الوافدة معه. اما مشكلة الخلافة فلقد كانت غير ذات موضوع. لقد انفصل المغرب والاتدلس عن الخلافة الاسلامية مع قيام الدولة العباسية نفسها وبقي بعيدا عن تأثير الصراعات السياسية والأذهبية في المشرق. وإذا كان يستفاد ضمنا من النص السابق أن القطعية بين المشرق والمغرب لم تكن معرفية فحسب بل سياسية أيضا فان النص التالي يفسح عن ذلك حيث يقول الاستاذ الجابري: (١٧) «لقد جرت العادة على التمييز في العالم



محمّد

الاسلامى بين الشرق والمغرب، وهذا التميز الذى يعود الى الفتوحات الاسلامية الاولى يعكس واقعا تاريخيا وثقافيا وسياسيا أكثر مما يعكس واقعا جغرافيا محضاً»

وحين يستنتج الاستاذ الجابرى استقلال وخصوصية تاريخ المغرب والاندلس يبرز أهمية العامل السياسى فى القطيعة الايستمولوجية بين الشرق والمغرب يقول: (١٨) «ان الحركة الموحدية قد تحولت بتأثير عوامل سياسية الى ثورة ثقافية... تعنى الكف عن تقليد المشاركة والعمل على تشييد ثقافة أصلية ومستقلة»

وبرغم إبرازه لخصوصية عصر الموحدين والانطلاق من هذه الخصوصية الى تبرير فكرة القطيعة يعترف بان «تاريخ الموحدين مازال فى حاجة الى بحث علمى شامل» (١٩)

وبرغم غموض هذا العصر- كما يزعم- ينطلق منه لتأكيد فكرته عن القطيعة دون أن ينطن الى أن ثورة ابن تومرت الثقافية كما يذهب قد ارتد عنها الموحدون ومع ذلك يعتبر العصر وحدة تاريخية شاملة، يقول «ان فلاسفة المغرب الذين تتكون منهم المدرسة الفلسفية فى المغرب والاندلس قد عاشوا جميعا الثورة الثقافية التى دشنتها ابن تومرت والتى أقمها او على الاقل تحرك فى اطارها خللاؤ، من بعده»

ان جهل الاستاذ الجابرى بعصر الموحدين يتجلى فى مقابلة جهل آخر بالمنهج الكفيل باجلاته ومع ذلك لا يتورع عن وصف هذا المنهج الصحيح بالتبسيط والتعميم. يقول فى هذا الصدد: «ان هذه المناهج أبعد ما تكون عن حقيقة الأمور، انه الاتجاه التقليدى التبسيطى الذى يطنى عليه التعميم الفج». (٢١)

وفى كتابة الاخير يستمر الاستاذ الجابرى فى تأكيد رؤيته السابقة عن «القطعية»

و«الخصوصية» مع مزيد من التنظير المتناقض مع القولتين أصلا. يقول بصدد الخصوصية (٢٣) في أسلوب تنظيري معقد «أنه سواء اعتبرنا الثقافة تضم مختلف الانتاج المادى والروحى ومختلف أنماط السلوك الاجتماعى والاخلاقى، أو حصرناها فى الانتاج النظرى وحده. فهناك فى جميع الاحوال معطيات تشكل أو تعبر عن الخصوصية الثقافية لهذا الشعب اوذاك، لهذه الأمة أو تلك.. وهذه الخصوصية تزداد أهميتها فيما نحن بصدهه اذا نظرنا اليها بوصفها نتاجا تاريخيا يحمل عبر الزمن تصورات وآراء ومعتقدات وأيضا طرائق فى التفكير وأساليب الاستدلال قد لا تخلو هذه الاخرى من الخصوصية بل اننا لنبالغ اذا قلنا ان الجزء الأكبر من خصوصية الثقافة- اذا جاز تجهزة الخصوصية الى أجزاء- انما يرجع الى التاريخ الخاص بهذه الثقافة».

ومن الغريب أن يعتمد الاستاذ الجابرى «التاريخانية» لدعم منظوره البنيوى للاتاريخى أصلا ونصوده التالية توضح فهمه الخاطى للتاريخ الاسلامى تأسيسا على محاولة فهم التاريخ العيانى بمفهوم الزمان الفلسفى.

يرى الاستاذ الجابرى أن الزمان السياسى والزمان الثقافى فى المغرب يختلفان عن مثيلهما فى المشرق فالزمان السياسى فى الشرق يراه انطلاقا من استمرارية فكرة الخلافة الاسلامية وبالذات العباسية حتى بعد سقوطها فى بغداد سنة ٦٥٦ ١١ يقول (٢٤) «الزمان السياسى والادبولوجى الواحد فى الشرق يستمر الى مابعد سقوط الخلافة العباسية الى عصور المماليك» لكنه يرى خلافا بين الزمان السياسى الادبولوجى فى الشرق وبين الزمان الثقافى فى الشرق اذ يقول (٢٥) «ان الزمان الثقافى فى الشرق واحد يشمل مابعد عصر التدوين وماقبله».

ويؤسس على ذلك اختلاف الزمانين السياسى الادبولوجى والثقافى فى المغرب عنهما فى المشرق، يقول (٢٦) «اما فى المغرب والاندلس فثمة زمن سياسى آخر مستقل عن الزمان السياسى العباسى فى المشرق» هذا فى الوقت الذى يجعل فيه الزمانين السياسى والثقافى فى المغرب متحدين وتميزين انطلاقا مع مقولة القطيعة التاريخية والمعرفية بين المشرق والمغرب!!

هذا عن خصوصية تاريخ المغرب، أما عن مفهوم «القطيعة» فقد أضاف اليه جديدا عما سبق ذكره فى كتابه «نحن والتراث». اذ أدخل ابن حزم ومذهبه الظاهرى كمحور أساسى فى منظومته عن المدرسة الفلسفية المغربية وجعله منهلا للشورى التورميتية وأصلا للفلسفة الرشدية. يقول فى هذا الصدد (٢٧) «ان ظهور ابن حزم ومذهبه الظاهرى العقلانى التقدى!! جسم المشروع الادبولوجى للدولة الاموية فى الاندلس والذى سيفقد أساسه الاستعمولوجى أساسا للثقافة الاندلسية مما سيمعطى للفكر العربى فى الاندلس خصوصية متميزة» ويذهب الى ما هو أبعد من الاندلس فيرى فى فكر ابن حزم «الاساس الاستعمولوجى لمشروع ابن تومرت الادبولوجى الذى ناضل ابن حزم من أجله» (٢٨) على اساس ان ابن حزم «رفض العرفان الصوفى والعرفان الشيعى» (٢٩) وعبر عن «تيار التجديد فى المغرب والاندلس سواء فى العقيدة أو فى الشريعة أو فى اللغة أو فى الفلسفة» (٣٠) ولا غرو اذ يجعل ابن باجه وابن طفيل وابن رشد يعبرون عن «خطاب ابن حزم

ولكن على مستوى أغنى وأعمق».(٣١)

وإذا كان قد جعل من ابن حزم رائدا للمدرسة المغربية فإنه اضاف الى المدرسة الشرقية أباحامد الغزالي يقول(٣٢) فى هذا الصدد: «إذا نظرنا الى التجربة الاندلسية المغربية من زاوية مظهر الخصوصية الذى يؤسسه شباب التزائم الثقافى على صعيد الوطن العربى (كذا!!!) وجدنا أنفسنا أمام زمن ثقافى مستقل ومتميز يقطع تماما مع الزمن الثقافى الذى كرسه ابن سينا وعمل الغزالي على ترسيمه وتعميمه»

كما اضاف الاستاذ الجابرى الى «نسقه» المنظر الجديد اصطلاحات جديدة هى اطلاق صيغة «الهرمسية» الى البناء النظرى الشرقى. كذا صيغة «العقل المستقبل» التى تعبر عن طابع اللاعقلانية فى المدرسة الشرقية فى مقابل «العقل النقدي» المعبر عن الفلسفة المغربية.

تلك اذن هى النصوص التى تعبر عن توظيف الاستاذ الجابرى مقولة «القطيعة الاستمولوجية» المستعمارة من البنيوية. وقبل مناقشة الاخطاء المنهجية والاحكام المعتمدة فى هذه النصوص من المفيد ان اوضح ان الاستاذ الجابرى كان فى مستهل حياته العلمية ماديا جدليا تاريخيا. ورغم تكمسه فإنه لم يستطع الفكك من رؤيته السابقة يستعين بها فى «الملفات» لتغطية عجز منهجه البنىوى وسواء اكان ذلك عفوا او بوعى فالثابت تواجد أصداء التحليل الماركسى فى كتاباته الاخيرة فضلا عن تعويله عليه كاملا فى الكتابات الاولى، واليكم القرائن:

يقول الاستاذ الجابرى:(٣٣)«ان الثقافة الموسوعية التى امتاز بها اجدادنا لا يمكن ان تدرس وتقوم بالشكل الصحيح الا على اساس الفهم الموسوعى لكل جانب من جوانبها.. ان هذه النظرة الكلية التى تربط الجزء فى اطار الكل بالواقع الاجتماعى العام الذى يؤسسه هى وحدها الكفيلة بامدادنا بصورة عن تراثنا».

ويضيف(٣٤) «ان دراسة الفكر مالم تنطلق من نظرة شمولية تربط الاجزاء بالكل الذى تنتمى اليه وتحاول أن تقوم بما يمكن اقامته من الروابط بين عالم الفكر وعالم الواقع».

ويرد(٣٥): ان هذا الفهم الصحيح لا يتم الا بالنظر الى الفكر الاسلامى من منظور عربى اسلامى أى فى اطار الحضارة الاسلامية بوصفها كلا مترابط الاجزاء.

وفى كتابه «نحن والتراث» (٣٦) يقول «ان الفلسفة فى المجتمع الاسلامى لم تكن مجرد متعة فكرية بل كانت وبشكل مكثف مظهرا من مظاهر الصراع الادبولوجى الذى يحكم بشكل يكاد يكون مباشرا الصراعات السياسية والاجتماعية داخل هذا

ان هذا النكوص الذي شارك الاستاذ الجابري فيه الكثيرون من المفكرين العرب مشاركة ومغاربة سواء بسواء لا يفسر الا من زاويتين: الاولى العجز عن تطبيق الرؤية المادية والمنهج الجدلي التاريخي في دراسة التراث العربى الاسلامى لما يتطلبه ذلك من جهد كبير فى معرفة أنماط الانتاج ورصد البناء الطبقي والاحاطة بالتاريخ العربى الاسلامى احاطه واسعة وهو أمر ينوء به الدارس الواحد. وذلك باعتراف بعض الناكسين المنصفين من أمثال «ادونيس» والثانية انتهائية المواقف الفكرية خاصة فى اوقات الازمات التى تجعل المفكرين «الضعاف» يلوذون «بالثغية» خوفاً أو طمعاً أو هما معا (٣٧)

ولسنا بصدد الدفاع عن «العلم الماركسى» وبالذات النظرية المادية فى المعرفة فى هذا المجال، وحسبى الاشارة الى دراسات لنا (٣٨) ولاخرين أحدهما مرجع مبسط (٣٩) للقارئ العادى والاخر (٤٠) للمتخصصين من أمثال الاستاذ الجابري وزمرته.

وما يعنيننا محاولة الوقوف على مصادر منهج الاستاذ الجابري ورؤيته التى ضببت أحكامه ففضلا عن الهنيوية التى عرضناها فى صفحات سابقة نرى أن الاستاذ الجابري الذى لم يدخر وسعا فى التحامل رمزا أو تصريحاً على مفكرين عرب مشاركة ماركسيين من أمثال طيب تزنى وحسين مروه (٤١)- شاء أن يتخذ منحى متفرداً فحواه ريادة التطبيق الهنيوى على التراث الاسلامى.

وقد جره ذلك الى الانسياق- دون وعى فيما أرى- الى الاتجاه المناقض الذى مثله عن جداره المستشرقون الفرنسيون وغير الفرنسيين- من أمثال جوتيه وبل ودوزى وهنرى تيراس وجب الذين عولوا على التفسيرات الطائفية والشعبوية والاقليمية (٤٢) لم يجد الاستاذ الجابري مناصاً من اللجوء اليهم- وان لم يشر الى ذلك- نظراً لعجز منهجه الهنيوى أصلاً على الاضطلاع بمهمة التفسير والتنظير.

ولعله تأثر ايضا بالفكرة الشائعة التى روج لها القائلون «بمركزية» الحضارة فى أوروبا والتى قسمت العالم الى شرقى روحانى وغربى عقلانى والتى رأت فى ابن رشد فيلسوفاً غربياً كذا للفكرة القائلة بجذب العقلية السامية التى انساق اليها نفر من دارسى الفلسفة العرب المعاصرين. كذلك لم يغيب عن وعى الاستاذ الجابري تلك التفسيرات الحاططة لفكر ابن خلدون التاريخى والتى أولته تأويلاً شعوبياً يتضح من خلال تحليلاته ابان محجازه أطروحته عن «العصبية والدولة» (٤٣) اذ حمل على «ألف لاكوس» (٤٤) الذى اول آراء ابن خلدون عن العصبية تأويلاً مادياً جدلياً تاريخياً.

ولنبداً بعد الوقوف على منطلقات الاستاذ الجابري النظرية فى مناقشة أطروحاته من خلال

النصوص التي سبق اثباتها وسوف نعمل أولا على تبيان هشاشة منظومته من خلال التناقضات والمفارقات والاضطرابات التي احتوتها تلك النصوص وبعد ذلك ستعرض لرؤيتنا الخاصة من أجل نفي «القطيعة» المزعومة واثبات «التواصل» بين المشرق والمغرب سياسيا وحضاريا.

وبالنسبة للشق الاول من المناقشة لنا عدة ملاحظات هي:

(١) زيف دعواه عن تقديم «معالم جديدة للفكر النظري الاسلامي انطلاقا من قراءة جديدة». فلا ترى جدة ألبيته في هذه المعالم التي لم تتجاوز التفسيرات التجزئية الاقليمية والرؤية الاثنية التي كرستها المدرسة الفرنسية الاستعمارية، هذا فضلا عن التأويل على مقولة «التأثر والتأثير» التي تمتسف رد الظواهر المعروفة الى سابق مماثلة في هياكل أخرى. لقد تهلوت المدرسة الفلسفية المشرقية في نظره حول ما أسماه «بالهرمية الحمرانية» المتأثرة بالغنوصية والعرفان الذي انطوت عليه الانلاطونية المحدثة. وليس أدل على خطأ الهرمية باللاهوت من اعترافه نفسه بأنها انطوت على أفكار ومعتقدات عقلانية «واذ عنت بالعلوم التقليدية الى جانب عنايتها بتجارات من الفلسفة اليونانية» (٤٥) ولا أدل على تخبطه من اعترافه أيضا بأن «معلوماتنا عن مدرسة حران لا تسعنا كثيرا في موضوعنا» (٤٦). و السؤال هو: كيف يبنى منظومته على معلومات مشكوك في صحتها؟ وإذا سوغنا مذهبه فاننا نتساءل ايضا: ألم تصل الهرمية الى المغرب الاسلامي لتصبح ظاهرة عامة في العالم الاسلامي بمشرقه ومغربه؟ انه يقدم الاجابة حين يعترف بأنها «اكتسحت ساحة الفكر شرقا ثم غربا في عصر الانحطاط» (٤٧) ألم يعترف ايضا بأن «مسألة الموروث القديم» في الفكر الاسلامي عموما ذات طبيعة متداخلة ونتيجة التداخل بين التيارات الفكرية في العصر الهلينيستي بحيث لا يمكن الفصل بين ما ينتمى الى الانلاطونية المحدثة وما ينتمى الى الهرمية او الفيشاغورية الجديدة او الرواقية الجديدة او المانوية، ولابين جميع ما ذكر وبين الغنوصية بمختلف تياراتها (٤٨). وهل يغفل على الاستاذ الجاهلي حقيقة مسخ الموروث الهليني كله بعد دمج باللاهوت اليهودي «فيلبون» ومدرسته ثم اللاهوت المسيحي - «كلمنت» و«أوريجين» السكندريين- وما ترتب على ذلك من أخطاء المترجمين لهذا التراث ومن تلاهم من المتكلمة وفلاسفة الاسلام الذين استندوا اليه شرقا وغربا؟ ألم يترتب على ذلك مشكلات وإشكاليات واجهها الدارسون- وعلى رأسهم الاستاذ الجاهلي- يصدد تحديد قاطع لمنظومات فلسفية متسلقة لكافة فلاسفة الاسلام، وهل غاب عن ذهنه أخطاء ابن رشد نفسه في شرح أرسطو الذي استمد منه شهرته؟ وهل فاتته أن تأثر فلاسفة الاسلام شرقا وغربا بأرسطو أوبا فلاطون لا يمكن اختلافا عنصريا ولا اقليميا بقدر ما يمكن صراعا اديولوجيا له أصوله الاجتماعية في العالم الاسلامي بحيث كان التيار العقلائي المادي يتحاز الى أرسطو والتيار المثالي يستند الى أفلاطون؟

أما عن الزعم «بقراءة جديدة» فترى أنها ضيقة النظرة تقرأ النصوص من الداخل بمعزل عن الخارج الاجتماعي الذي أفرزها. كان الأولى بالاستاذ الجاهري أن يقرأ ابن سينا وابن رشد ذات القراءة الرائعة التي قرأ بها الفارابي ولو فعل لماكنه تقديم تنظير متكامل بدلا من القراءة الهنيوية القادرة على «التفكيك» والعاجزة عن «التركيب».

(٢) صارى الاستاذ الجاهري في مقولته عن تأثير الافلاطونية المحدثة في الفلسفة الشرقية وبين جزمه بأن «الفيلسوفين في الواقع كان غائبا عن الفضاء الفلسفي في الاسلام (٤٩)؟ وكيف ينسر هذا التناقض من ناحية والحكم الخاطئ الاخير الذي لايمتثلق اليه «أرس مبعثئ للفلسفة؟ الأمر يعزى الى خطأ منهجي أساسا من حيث استناده الى تنبيهه خاطئة هي «القطيعة» ومحاولة برهنتها بالحق أو بالباطل بما يسقط دعواه من أساسها.

(٣) كيف يمكن التوفيق بين مذهب اليه في كتابه «نحن والتراث» من ان المدرسة الفلسفية الشرقية «فارابية سينوية» وبين ماذكره في كتابه «تكوين العقل العربي» بانها «فارابية سينوية غزالية»؟ وإذا كان يعترف بأن الفارابي وابن سينا فيلسوفان حقا، فهل يمكن اعتبار الغزالي عدو الفلسفة فيلسوفا؟ وإذا كانت هذه المدرسة هرمسية كما يذهب كما تفسر شهادته التي تشهد بالفارابي الذي «تجاوزت فلسفة الخطاب الكلامي السجالي والمجدل السفسطي والاخذ بخطاب العقل الكوني، والخطاب البرهاني؟ (٥٠) لقد أثبت أن الفارابي هو «أرسطو العرب» ليس فقط لانه استعاد منطق أرسطو كاملا واستوعبه تمام الاستيعاب وأعيا بهمق لمركز الثقل فيه. بل أيضا لانه رأى فيه الوسيلة التي يمكن بواسطتها جعل حد للفوضى السائدة في عصره (٥١) كيف يمكن وضع الفارابي اذن في مستوى واحد مع الغزالي الاشعري المتصوف؟ نفس السؤال ينسحب على ابن سينا صاحب كتاب «القانون» الملقب «بالشيخ الرئيس» والذي اشتهر بتكريس الفلسفة لخدمة (٥٢) الواقع شأنه شأن الفارابي كيف يعتبره مسؤولا عن انعطاف الفكر والفلسفة في الاسلام؟

(٤) أما عن المدرسة الفلسفية في المغرب فقد ربطها الاستاذ الجاهري بالحركة الإصلاحية التورمية التي لا أدري كيف اعتبرها «ثورة ثقافية» وزعم أنها عولت على «قراءة جديدة للأصول وفلسفة أرسطو بالذات»!! وقد عاجلنا موضوع «العقيدة الموحدة» وانتهينا الى ان ابن تومرت درس على يد المشاركة ومن الشرق استمد كافة أصول مذهبه «التوفيقى بل «التلفيقى» بين



ابن توفيق



إبراهيم الجابري

اتجاهات مذهبية متعارضة خارجية واعتزالية وأشعرية مظاهرية وشيعية باطنية من أجل أهداف سياسية في المحل الأول، وهنا تثار عدة أسئلة: كيف يعتبر الأستاذ الجابري مذهب ابن تومرت ثورة ثقافية؟ الثابت أن غالبية عقائد هذا المذهب كانت شيعية باطنية وأفكارهم حسب رأى الأستاذ الجابري- كانت هرمسية مشرقية ، فكيف أصبحت الهرمسية المشرقية أساسا للمدرسة المغربية الرشدية؟

أين أرسطو في مذهب ابن تومرت؟ وهل هذا كشف جديد أثبتته الأستاذ الجابري وعلى أية مصادر اعتمد؟ ألم يقرر نفسه بأن الحركة الموحدة لم يكشف بعد عن حقيقتها؟ وإذا كان ابن رشد قد نهل من معين ابن تومرت فلماذا اضطر في عصر الموحدين؟ ولماذا اضطر ابن باجة من قبل في عصر المرابطين؟ وإذا كان ابن طفيل ينتمى أيضا إلى التومرتية. فلماذا لجأ إلى أسلوب الرمز خوفا وتقية في عصر الثورة الثقافية الموحدية؟

وهل استمرت هذه الثورة الثقافية في عصر الموحدين والتاريخ يثبت وقوع ردة على مذهب ابن تومرت في أوائل هذا العصر؟ تلك أسئلة نشلق على الأستاذ الجابري أن يقدم عنها اجابات مقنعة.

(٥) أضاف الأستاذ الجابري في كتابه «تكوين العقل العربي» الغزالي إلى الفارابي وابن سينا لتأسيس المدرسة الفلسفية المشرقية ، وأضاف أيضا ابن حزم إلى ابن تومرت وابن رشد كعبد لمدرسة المغرب. والسؤال لماذا التثليل بعد التثنية؟ ألم يكن ابن حزم أقرب إلى الغزالي من ابن رشد؟ لقد فاجأنا الأستاذ الجابري بأن ابن حزم كان «عقلانيا نقديا» ودارسو الفلسفة المبتدئين يعلمون بذاة أنه أكثر نصية من مالك وابن حنبل. ولو أخذنا بحكم الأستاذ الجابري يثار سؤال مشكل هو : ألم يكن ابن حزم مجرد محيي للمذهب الظاهري في الغرب الذي وضع أصوله داوود الصنفاني المشرقي؟

(٦) إذا كان الاستاذ الجاهري قد حكم على ابن سينا بأنه هرمسى غنوصى افلوطيئى، فلماذا حكم عليه ايضا بأنه «أدمج الفكر الدينى الاسلامى فى الفكر الفلسفى اليونانى»؟

(٧) وإذا كان قد اعتمد القراءة البنيوية وأستخدم مفهومها فى «القطيعة» منهجا ولهم أشمل وتواصل أعمق لفكر أجدادنا» حسب قوله، فكيف يمكن الاستناد الى البنيوية فى التنظير، وكيف الانطلاق من «القطيعة» لتحقيق الشمولية والتواصل؟ أمام هذا المعجز المنهجى لم يجد الاستاذ الجاهرى مناصا من العودة الى التاريخ شاهدا على تزكية الرؤية العنصرية فحاول دعم نسقه الهش بقولة خاطئة هى الاختلاف الاثنى بين المشرق والمغرب .

والشرق فى نظره حافل بالصراع المتصرى والمغرب ناعم بالتجانس!! وليعلم الاستاذ الجاهرى أن الخريطة الاثنية فى العالم الاسلامى واحدة وأن حالى التجانس والصراع محكومتان فى المشرق كما فى المغرب بعوامل سوسيو- سياسية- وإن التجانس كان يتحقق فى عصور الازدهار الاقتصادى التى سادتها البورجوازية بينما يثقل الى صراع قبلى وعنصرى إبان العصور التى سادتها الاقطاعية فصراع العرب والبربر وصراع العرب أنفسهم- قيسية وعينية- وصراع البربر أنفسهم- بترويرانس- ظواهر شهدها العالم الاسلامى بأسره وليست حكرا على المشرق دون بلاد المغرب والاندلس. ونفس الشئ يقال عن ظاهرة الطائفية، لقد شهد الغرب الاسلامى كافة الفرق والتحلل بل ومعظم الملل ذات الاصول المشرقية بل انها عبرت عن نفسها فى المغرب بصورة أكثر حدة عما كان عليه الحال فى المشرق : وهو ماسوف تعود اليه فيما بعد.

وحسبنا أن تشير الى عصرى المرابطين والموحدين اللذين غصا بصراعات لاهوتية اسلامية ونصرانية ويهودية فى المغرب والاندلس بشكل يفوق المشرق بحيث ينتفى الزعم بوجود اختلاف تاريخى واثنى وعقيدى بين المشرق والمغرب وهو ماسوف نوضحه فيما بعد أيضا.

(٨) زعم الاستاذ الجاهرى أيضا أن الفلسفة الغربية استندت - ضمن مااستندت- على «خبرة منطقية رياضية» والسؤال ألم يكن المشرق سباقا ومتفوقا على المغرب والاندلس فى هذا الميدان؟ إن مجرد رصد أمين لأعلام العلوم فى الاسلام يشهد أن معظمهم كانوا من المعجم بشهادة ابن خلدون، ألم يقلد الاستاذ الجاهرى بأن مرحلة التدوين وتصنيف العلوم جرت فى المشرق؟

(٩) ذهب الاستاذ الجاهري الى أن «هجوم الفزالي على الفارابي وابن سينا كونه اشكالية فلاسفة المغرب والاتدليس» وهنا يشار سؤال هام: اذا كان هذا الهجوم قد وقع- وقد وقع بالفعل- فلماذا ضم الاستاذ الجاهري الفزالي الى الفارابي وابن سينا ليشكلوا جميعا عصب المدرسة الشرقية؟ ألم يكن هجوم الفزالي على الفلسفة والفلاسفة عموما مسلمين وغير مسلمين، أم كان قاصرا على المشاركة فقط؟

يعلم الاستاذ الجاهري أن الفزالي مجد في المشرق والمغرب معا من قبل النظم الستية المحافظة وعروض من لدن النظم الشعبية على وجه الخصوص. ألم يكتب عن «تهافت الفلاسفة» عموما وعن «فضائح الباطنية والقرامطة» على نحو خاص؟ واذا كان الاستاذ الجاهري يرى في الفزالي هرمسيا، فما السر في محامله على الباطنية الهرمسيين ايضا في نظره؟

(١٠) مرة أخرى يعود الاستاذ الجاهري الى التأريخ معتسفا ومستعجبا حقائقه لعدم مقولته عن «القطيعة» حين قال بحدوث تميز منذ الفتح بين المشرق والمغرب وأن هذا التميز كان تاريخيا أكثر منه جغرافيا!! وليعلم الاستاذ الجاهري أن العكس هو الصحيح إذ أن الجغرافيين العرب اعتبروا المغرب ماهر غرب العاصمة سواء كانت المدينة أو دمشق أو بغداد(٥٤). ونسأل هل يمكن أن يضم الاستاذ الجاهري غربي العراق والشام ومصر وشبه الجزيرة العربية الى خريطة بلاد المغرب كما تصورها!!

(١١) خطأ الحكم بزمان تاريخي وزمان ثقافي منفصلان ، كذا القول بانفصال الزمانين معا في المشرق عنهما في المغرب. لقد اهدر الاستاذ الجاهري قوانين التأريخ من خلال الاخذ بفكرة الزمان الوجودي الفلسفية التجريدية ليثبت مقولته عن «القطيعة». ولنا يصعد مناقشة تلك القضية التي يحتاج بسطها الى كتاب، ونكتفي بالتاكيد على وحدة الصيرورة التاريخية ووحدة الظواهر التاريخية كديهييات مسلم بها، وأن الثقافة ليس لها قوانينها الخاصة والمعزولة عن القوانين العامة للتاريخ. ولسوف نشبت - فيما بعد- ان الزمان التاريخي والثقافي في المشرق هو هو في المغرب وان تاريخ المغرب جزء من التاريخ الاسلامي العام.

كذلك اخطأ الاستاذ الجاهري حين قسم الزمان الثقافي قسم «ضيبي» لا تستند الى معالم بقدر ما تنطلق من وقائع. إن أطروحته عن تأريخ الفكر الاسلامي على أساس مرحلتين هما ماقبل «التدوين» وما بعده تختزل وتنتهك المراحل المتعددة في نشأة وتطور الفكر الاسلامي الذي مر بمراحل متعددة بعد التدوين قهاري وتوازي

مراحل تطور التاريخ الاسلامى العام وهو ماستنبته بعد قليل.

(١٢) اما عن زعمه بوجود خصائص مميزة للمدرسة المغربية عن تقيضتها الشرقية نسأل الاستاذ الجابرى : هل كان الفكر المشرقى لاعقلانيا صرفا بينما المغربى عقلانى قح؟ واذا جاز التسليم بذلك- وهو ما أثبتت خطأ دراسات طيب تزيلى وحسين مروة عن عقلانية بل ومادية معظم الفكر الفلسفى المشرقى- فما تفسير ذبوح الاتهامات الهرمسية والصوفية فى المغرب؟ ألم يتأثر ابن طفيل باين سينا كما ذهب الاستاذ الجابرى (٥٥) نفسه؟ وما تفسيره لحركة ابن سرة التى - حسب قوله- رجعت لاطروحات هرمسية؟

لماذا تقايل عن تأثير ابن عربى وابن بريجان وابن العريف فى الغرب الاسلامى وهم الذين- حسب قوله (٥٧) وشكلوا مدرسة كانت تدرس المبادئ الخفية والتعليم الرمزية من عهد ابن مسرة؟ ألم يقضى الحمدويون الشيعة على الخلافة الاموية فى الاندلس؟ ثم ماذا عن جهود المريدين - الذين امتزج فكرهم الشعبى بالتصوف- فى الثورة على المرابطين وتمهيد الامر للموحدين؟ لقد أثبتنا أن مذهب ابن تومرت- الذى استمدت منه المدرسة الفلسفية المغربية فكرها حسب قول الاستاذ الجابرى- كان فى جوهره شعبيا باطنيا- بل أثبتنا أن حركته السياسية كانت نتيجة تنسيق بين الاسماعيليين فى المغرب والاندلس والمشرق (٥٨) ما رأى الاستاذ الجابرى فى تلك الآراء التى تقلب فكرته رأسا على عقب؟

هل غاب عنه نهج الدعوة الفاطمية الاسماعيلية أصلا فى المغرب قبل ان تظهر دولتهم فى المشرق؟ ألم تكن جماعة «أخوان الصفاء» وهى الواجهة الفكرية للباطنية- جماعة مشرقية انتشرت افكارها فى الغرب الاسلامى ايضا؟

لقد اعترف الاستاذ الجابرى- أخيرا- بتأثير «حضور الهرمسية وعقلها المستقل فى الثقافة العربية الاسلامية فى المشرق والمغرب على السواء» (٥٩)، بل انتهى الى اسقاطها المدرسة الفلسفية المغربية فى النهاية. وليس ذلك دليلا على الاعتراف الضمنى بأن مقولته عن «القطيعة» محض خرافة؟ تلك التساؤلات التى طرحناها من خلال التناقضات والمفارقات فى كتابات الاستاذ الجابرى ليست أكثر من مجرد شواهد تنم عن هشاشة - إن لم يكن سذاجة- نسقه الفكرى الذى زعم جدته. ولا أقل من إثبات تصورنا للعلاقة بين المشرق والمغرب بما يفيد «الاتصال» و«الاستمرارية» و«السيولة» وليس «القطيعة» و«الخصوصية».

وأنتوه بأن هذا التصور قد أثبتناه من خلال دراسات (٦٠) نظرية وبرهنة عيانية تطبيقية (٦١) الامر الذى يدعونا الى الاكتفاء بذكر المعالم الاساسية دون دخول فى التفاصيل.

ولما كانت طبيعة الموضوع هي التي تفرض منهج تناوله- حسب مايرى ميشيل فوكو- نرى أن المنهج المناسب هو المنهج السوسيوي تاريخي الذي يجمع بين القدرة على التحقيق والتفسير في آن.

ومن المفيد أن أستهل العرض بنص بالغ الأهمية أوردته ايف لاكوست يقول فيه: (٦٢) كان الغرب الاسلامي وثيق الصلة بالشرق حتى القرن السادس عشر اقتصاديا وثقافيا، ولم يكن بمثابة هامش بعيد عن العالم الاسلامي، كما لم يكن ضربا من «غرب أقصى» متخلف لان افريقيا الشمالية على العكس كانت تحتل مركزا أساسيا في المبادلات التجارية للعالم المتوسطي والشرق الاوسط. وهي قلقة عاملا قد يكون حاسما لتطور الحضارة الاسلامية.... كان المغرب يراقب طوال ستة قرون طريق ذهب السودان، وخلال مدة طويلة من العصر الوسيط كان الذهب هو المورد الاهم بالنسبة لتجار الشرق... ومن أجل الحصول عليه كان التجار أولا يصعدون لافريقيا الشمالية كل انواع البضائع. وهذا الواقع الاساسي بالنسبة لتاريخ المغرب كان في الغالب الأعم مهملًا من قبل المؤرخين المعاصرين فقد كان اهتمامهم محصورا بذكر المصلحة القبلية وثروة الحكام الخاصة والعاطفة الدينية او مجابهة الناط حياة متخلفة للتعرف على تاريخ شمالي افريقيا الذي يقدمونه في الغالب بمثابة حوادث متعاقبة بدون أفاق..... ان تجارة الذهب بمثابة خيط موجه حقيقي لتاريخ شمالي افريقيا في القرون الوسطى وبمثابة المحرك لتطور المغرب في العصر الوسيط.(٦٣).

ونحن نضيف الى ما ذكره لاكوست أن تجارة المغرب مع السودان عبر الصحراء أمدت العالم الاسلامي برمته بأهم سلعتين اقتصاديتين في العصر الوسيط هما الذهب والرقيق الاسود بينما قامت الاندلس بإمداده بالرقيق الابيض. يقول ابن خرداذبة (٦٤) ان جميع ما هو على ظهر الارض من الرقيق الابيض انما هو من جلب أهل الاندلس «ومعلوم أهمية الذهب والرقيق في اقتصاديات العصور الوسطى، فالذهب كان يكتل احتياطا يرجع كلفة العالم الاسلامي في علاقاته التجارية مع «دار الحرب» على الرغم من أن صادراته كانت أقل من وارداته، والرقيق الأسود كان يشكل عصب الانتاج في النشاط الاقتصادي وخاصة الزراعي. اذا ادركنا ذلك ادركنا أهمية دور الغرب الاسلامي في التاريخ الاسلامي العام في المشرق والمغرب حسب رأي موريس لومبار (٦٥)

واذا كانت دراسة التجارة في العالم الاسلامي تشكل مفتاحا لفهم تاريخه فان دراسة «وضعية الارض» تشكل مفتاحا آخر، على أساس ان هذا التاريخ في جوهره صراع بين البورجوازية والقطاع ولقد سبق أن اثبتنا ان دراسة العاملين معا أفضت الى نتيجتين على جانب من الاهمية، الاولى هي وحدة التطور في العالم الاسلامي بمشرقه ومغربه والثانية إعادة تحقيب هذا التاريخ لاعلى أساس الاقليمية أو الاثنية او المذهبية بل وفق استقراء معملي سوسيوي اقتصادي(٦٦). لقد أثبت الرصد أيضا ان ازدهار الحياة الفكرية كان رهينة بالتحقب التي سادتها البورجوازية بينما ارتهن انحطاطها بالعصور التي سادتها الاقطاعية في المشرق

والمغرب على السواء. كما ان قطيعة سياسية لم تقع بين المشرق والمغرب اذ كان المغرب في عصر الولاة تابعاً للخلاليتين الاموية ثم العباسية وفي عصر الاستقلال عبر عن ظاهرة عامة سادت المشرق والمغرب ايضاً بل ان معظم الدول التي استقلت في الغرب الاسلامي تأسست بزعامات مشرقية او على الاقل وفق اديولوجيات وافدة من الشرق. فلما انتهى عصر الاستقلال في المغرب جرى توحيد معظم اقاليمه على يد الفاطميين الماشاوية. ورغم كون الدولتين المرابطية والموحدة مغربييتين خالصتين من حيث العصبية الحاكمة الا ان أسسهما الايديولوجية كانت مشرقية بل أثبتنا ان قيامهما كان مرتبطاً بسياسات عامة جرى تسجيلها في المشرق.

وهذا يقود الى تأكيد حقيقة السبولة والتواصل الفكري لا «القطيعة» كما ذهب الاستاذ الجابري وحسبنا أن نشير الى ان العلاقات الاقتصادية المتواصلة والمستمرة بين المشرق والمغرب قد مهدت لذلك. فلم يحل الخلاف السياسي ولا الاختلاف المذهبي ولا البعد الجغرافي دون سيولة الافكار بين المشرق والمغرب يشهد على ذلك «الطرق المفتوحة» برا وبحرا والتي كانت تفص دوماً بقوافل وسفن التجار وجموع الحجاج وطلاب العلم. وهذا يفسر لماذا كانت الخريطة المذهبية في المغرب هي هي في المشرق. وحسبنا أن بلاد المغرب وقد اليها الخواارج والمعتزلة والمرجئة والشيعة من الشرق. كما ان معظم المذاهب الفقهية المشرقية انتشرت في المغرب والاندلس. صحيح أن هذه النحل والفرق والمذاهب قد تأثرت في بيئتها المغربية بمعطيات المكان لكن هذا التأثير ينسحب عليها كذلك في اقاليم المشرق المختلفة وفي كل الاحوال لم تكن «الخصوصية» تحجب القواعد العامة، بل ان حضارة العالم الاسلامي بأسره يمكن أن تندرج تحت مقولة «التنوع في اطار الوحدة».

وتنطبق القاعدة على سائر العلوم والفنون والآداب التي سبق اليها المشرق ثم وقادت الى المغرب والاندلس ليسهم المغاربة بدور في إثرائها دونما الزام للحكم بأن المغاربة كانوا عالة على المشاركة او ان المغاربة قد نحووا بالحضارة الاسلامية نحواً مستقلاً له خصوصيته. لقد كان المعين واحداً في كل الاحوال : أصولاً عربية اسلامية وتأثيرات موروثية عن الحضارات الكلاسيكية، ثم قتل وهضم وازدواج يستوي في ذلك المشرق والمغرب سواء بمسواء. وإذا كان ثمة تباين واختلاف فالاصول واحدة والتنوع اثر. للفكر الاسلامي عموماً لادخل في ذلك لعوامل جغرافية أو اثنية او غيرها. وإذا ما تعلقت الامر بالمناهج والرؤى وطبيعة الاشكاليات فانها لا تشذ عن ذات القاعدة خاصة اذا ما ادركنا ان الفكر والمنهج شيء واحد (٦٧).

وإذا جاز لنا التحويل على الاثنولوجيا التي استند اليها الاستاذ الجابري لتبرير مقولته عن «القطيعة» فلا أقل من التذكير بما ذهب اليه دارس اوروي (٦٨) للفلسفة الاسلامية من أن «العنصرين العربي والبربري عموماً قد تفرعا من جنس واحد في العصر الحجري المتأخر» وإذا جاز الاخذ بقاعدة المعطيات البيئية العقيدية فان المغرب والمشرق يستويان في النهل من الهرمسية التي ظهرت في المغرب بصورة اكثر حدة عنها في الشرق، يقول «دي لاسي» (٦٩) «بهزم انتشار

الاسلام بين البربر فلا تزال فيه افكار دينية مما قبل الاسلام فتقديس الاولياء والتوسل الى اضرحتهم مسخ للإسلام يظهر في صورة لمحت مخالفة للمعتقدات في آسيا كالحلول والتناسخ» اما الاندلس فكان أهله ينظرون الى المشرق دائما في تلمس الهدى الدينى. وقد قبلوا الحديث والفقه والتشريع في صورته المشرقية... بل تفوقوا على المشاركة في المهل الى الفلسفة المتزعة والمحافظة الشديدة» (٧٠)؛ بدليل أن مذهب أبى داود الظاهري المشرقي الذي رفض في المشرق أحياء ابن حزم ليسود الاندلس والمغرب.

وما ذكره الاستاذ الجابري عن خصوصية انساق ابن باجه وابن تومرت وابن طفيل وابن رشد عن أنساق فلاسفة المشرق الى حد القول «بالقطيعة» أمر مشكوك فيه «إذا ما علمنا أن مشروع ابن باجه كان استمراراً لعمل الفارابي» كذا لم يسلم ابن باجه من التأثير بالافلاطونية المحدثة (٧١) .

أما ابن تومرت الذي جعله الاستاذ الجابري صاحب مذهب أحدث «ثورة ثقافية» فكان مزاجا غريبا بين المتعصب والعالم، وإبان وجوده في المشرق أخذ عن الغزالي ونقل تعاليمه الى المغرب (٧٢) ولم يكن عصر الموحدين «الا مرادفا للتعصب والاضطهاد الدينى» (٧٣) اما ابن طفيل فكانت تعاليمه من عمومها مطابقة لتعاليم ابن باجه لكن العنصر الصوفى أوضح عنده (٧٤) اما ابن رشد الذي اعتبره الاستاذ الجابري عقل الثورة الثقافية الموحدية فقد اتهمه أبو يوسف المنصور الموحدى بالاحاد (٧٥) ولم يحز شهرته لا في المشرق ولا في المغرب الاسلاميين بقدر «شهرته عند اليهود وعند الاسكولائيين اللاتين» (٧٦) اما عن الفكر الاسلامى في المغرب بعد ابن رشد «فقد ساد ابن عربى وابن سبعين وكلاهما صوفى بشكل او بآخر» (٧٧)

تلك ردود أولية عرضناها في عجالة لدحض مقولتى الاستاذ الجابري عن «خصوصية المدرسة المغربية الفلسفية» و«القطيعة» بينها وبين المدرسة الفلسفية المشرقية. ولا يتسع مجال هذه الدراسة لتقديم صورة أخرى عن الفلسفة الاسلامية عموما من خلال نظرتنا «التوحيدية» التى تعمول على «الاستمرارية» و«السيولة» و«التواصل» في الفكر العربى الاسلامى بين المشرق والمغرب، ونعبد بالجزء تلك النظرة في المجلد الثانى من الجزء الثانى لمشروعنا عن «سوسيولوجيا الفكر الاسلامى» في القريب العاجل. ولا أقل من اختتام هذه الدراسة باثبات ماسبق اثباته في دراسة سابقة اذ نقول: إن سيولة الفكر الاسلامى في أرجاء العالم الاسلامى شرقا وغربا حقيقة انتعشنا اليها. وليس الحال كما ذهب البعض من أمثال هاملتون جب بأن الاوضاع الثقافية في الغرب تختلف عنها في المشرق او ماذهب اليه كلود كاهن من أن دور الغرب الاسلامى اقتصر على فضاء ماورد من المشرق. وتعزى تلك الاحكام وأمفاتها الى عدم المام أصحابها بأحوال الغرب الاسلامى عموما من ناحية واعتقادهم الخاطى بأن النهضة الفكرية كانت مرتبطة باحياء التراث الكلاسيكى من ناحية أخرى. وقد اعترف بعض هؤلاء الدارسين بمقدور في معلوماتهم عن الفكر الاسلامى في المغرب والاندلس. والصواب ماذهب اليه بعض المنصفين من أنه لا توجد فروق

فكرية جوهرية تذكر بين المشرق والمغرب لان المغرب يدخل ضمن وحدة ثقافية تشمل العالم الاسلامي بوعده..»

والسؤال: هل يراجع المفكر العربي الاسلامي الكبير محمد عابد الجابري افكاره بل منهجه ورويته قبل ان ينزل الى المزيد من الخلل وهو يصدد تيمة مشروعه الفكري الطموح؟

الهوامش

- (١) ذلك هو الدكتور لويس عوض المفكر المصري المعروف.
- (٢) راجع نص حوار مع كاتب الدراسة في مجلة «أنوال» الثقافية التي تصدر في المغرب غدد ٢٨ يوليو ١٩٨٤، رقم ١٢٩.
- (٣) ولعل مما ساعد على ذلك وقوفه على ظاهرة ألتعطاط الفكرى فى المشرق العربى المعاصر.
- (٤) يشاركه فى ذلك عبد الله العروى الذى حاول فى كتابه عن «تاريخ المغرب» أن يتصدى لمقولات الاستشراق الفرنسى لكنه استسلم فى النهاية للاستشراق الفرنسى الجديد.
- (٥) انجز أطروحته تحت اشراف الاستاذ الجابري لدكتوراه السلك الثالث عن «فلسفة المعرفة عند باشلار».
- (٦) راجع: الرعى والرعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر، القاهرة ١٩٨٦، ص ٧٤، ٧٥.
- (٧) نفسه ص ٧٤
- (٨) راجع: مقدمة كتابنا «وسوسيولوجيا الفكر الاسلامي» ح ١ ط الدار البيضاء ١٩٨٠
- (٩) عن مزيد من التفاصيل، راجع مثنى العيد: فى معرفة النص بيهوت ١٩٨٣ ص ٣٧ ومابعدها.
- (١٠) انظر: حسن عبد الحميد: التفسير الاستعماري لنشأة العلم مجلة عالم الفكر، مجلد ١٧، عدد ٣، ١٩٨٦، ص ١٣٤ - ١٣٥.
- (١١) نفسه ص ١٣٦
- (١٢) نفسه ١٣٧.
- (١٣) محمد عابد الجابري. نحن والتراث النار البيضاء ١٩٨٠، ص ٢٣١، ٢٣٢.
- (١٤) نفسه ص ٢٣٣.
- (١٥) نفسه ص ٢٤٣
- (١٦) نفسه ص ٢٦٢-٢٦٣
- (١٧) نفسه ص ٢٧٨
- (١٨) نفسه ص ٢٨٨
- (١٩) نفسه ص ٢٨٨
- (٢٠) نفسه ص ٢٨٨
- (٢١) نفسه ص ٢٨٩

- (٢٢) تكوين العقل العربى، بيروت ١٩٨٤.
- (٢٣) نفسه ص ٢١٣
- (٢٤) نفسه ص ٢٩٥
- (٢٥) نفسه ص ٢٩٦
- (٢٦) نفسه ص ٢٩٧
- (٢٧) نفسه ص ٣٠١، ٣٠٢.
- (٢٨) نفسه ص ٣١١
- (٢٩) نفسه ص ٣٠٨
- (٣٠) نفسه ص ٣١٣.
- (٣١) نفسه ص ٣١٦
- (٣٢) نفسه ص ٣٢٣
- (٣٣) راجع: دراسته عن الفارابى فى مجلة دراسات فلسفية عدد ١ سنة ٧٦، ١٩٧٧ ص ٣٤
- (٣٤) نفسه ص ٣٥
- (٣٥) نفسه ص ٣٥
- (٣٦) نفسه ص ١٩٢
- (٣٧) راجع فى هذا الصدد دراستنا المعنونة: ادلجة التراث فى العدد ٣٣ نوفمبر سنة ١٩٨٧ من مجلة أدب وثقافة المصرية ص ١٢ وما بعدها. (٣٨) راجع: مقدمة كتابنا سوسيولوجيا الفكر الاسلامى ص ٥ وما بعدها.
- (٣٩) راجع: افاناسييف أسس الفلسفة الماركسية
- (٤٠) راجع: جاوردي: النظرية المادية فى المعرفة
- (٤١) فطن الى ذلك الاستاذ محمود العالم فى كتابه «الوعى والوعى الزائف» ص ٧٤
- (٤٢) عن هذه التفسيرات راجع: كتابنا «قضايا فى التاريخ الاسلامى الدار البيضاء، ١٩٨١، ص ١٠٦ وما بعدها سوسيولوجيا الفكر الاسلامى ح ١ ص ١٢ وما بعدها.
- (٤٣) ط. الدار البيضاء ١٩٧١ ص ٣٧٨ وما بعدها
- (٤٤) راجع كتابه: العلامة ابن خلدون- الترجمة العربية بيروت ١٩٨٢، ص ١٦- ٤١
- (٤٥) تكوين العقل العربى ص ١٦٣، ١٦٤
- (٤٦) نفسه ص ١٦٤
- (٤٧) نفسه ص ١٦٥
- (٤٨) نفسه ص ١٨٦
- (٤٩) نفسه ص ١٦٥
- (٥٠) نفسه ص ٢٤١
- (٥١) نفسه ص ٢٤٢
- (٥٢) محمود العالم: الوعى والوعى الزائف ص ٧٦
- (٥٣) راجع دراستنا: «مذهب ابن تومرت بين الوحدة ايديولوجية والتوحيد السياسى»
- (٥٤) راجع فى هذا الصدد: عبد الكريم بيسمعينى: الصراع الاموى الفاطمى فى المغرب الاقصى رسالة ماجستير مخطوطة ص ٢٧- ٢٩.

- (٥٥) راجع تكوين العقل العربى ص ١٥٦
- (٥٦) نفسه ص ٣٢٣
- (٥٧) نفسه ص ٣٢٤
- (٥٨) راجع دراستنا عن مذهب ابن تومرت- بين الوحدة الاديولوجية والتوحيد السياسى
- (٥٩) تكوين العقل العربى ص ٣٢٥
- (٦٠) راجع : مقدمة كتابنا: مغربيات
- (٦١) راجع كتيبتنا الاغاليه - الحقاروج فى بلاد المغرب- سوسيولوجيا الفكر الاسلامى- مقالات فى الفكر والتاريخ- فكرة التاريخ بين الاسلام والماركسية- جلدور الطائفية فى العالم العربى
- (٦٢) العلامة ابن خلدون ص ٢٠
- (٦٣) نفسه ص ٢١
- (٦٤) المسالك والممالك، ١٨٨٩ ص ١٥٣
- (٦٥) راجع سوسيولوجيا الفكر الاسلامى ح ١ الدار البيضاء ١٩٨١ ص ١٩٣
- (٦٦) راجع سوسيولوجيا الفكر الاسلامى ح ١ ص ٣٣، ٣٤
- (٦٧) حسن عبد الحميد التفسير الاستعمولى للعلم ص ١٥٨
- (٦٨) راجع أولبرى دى لاس الفكر العربى ومكانه فى التاريخ- الترجمة العربية القاهرة ١٩٦١ ص ٢٣٤، ٢٣٥

(٦٩) نفسه ص ٢٣٦

(٧٠) نفسه ص ٢٣٩

(٧١) نفسه ص ٢٥١

(٧٢) نفسه ص ٢٥٣

(٧٣) نفسه ص ٢٥٦

(٧٤) نفسه ص ٢٥٧

(٧٥) نفسه ص ٢٥٨

(٧٦) نفسه ص ٢٦١

(٧٧) نفسه ص ٢٦٦

الكسندر سيرجيفيتش پوشكين ١٧٩٩ - ١٨٣٧

الديسمبرى صريع الهوى

ترجمة وتقديم:

مرقت مبارز



ولد شاعر روسيا العظيم الكسندر سيرجيفيتش پوشكين فى ٦ يونيو ١٧٩٩ فى موسكو لعائلة أرستقراطية عريقة. وتلقى تعليمه فى «ليسيه تسارسكويه سيلو» التى كان يلتحق بها أبناء الخاصة من النبلاء، أنهى پوشكين دراسته فى الليسيه فى عام ١٨١٧. وقد كانت سنوات دراسته بها من أسعد فترات حياته، وكتب على مدار سنوات عمره العديد من القصائد المهداه الى زملاء الدراسة بالليسيه مثل «الى تشادايڤ» و «پوشين». كما كتب قصيدة مهداه الى الليسيه نفسها فى ذكرى تأسيسها «١٩ أكتوبر».

فى عام ١٨٢٠ حكم على پوشكين بالنفى خارج بطرسبرج- عاصمة روسيا القيصرية- وذلك لتجرؤه على كتابة قصيدة بعنوان «قصيدة الى الحرية»، ولم تنته سنوات منفاه الا فى ١٨٢٦.

وفى عام ١٨٣١ تزوج پوشكين من الحسنة الموسكوفيه «ناتاليا جانشاروفا». فى عام ١٨٣٣ حاز پوشكين لقب «كاميريونكر»* ولم يكن پوشكين، وهو الشاعر الكبير ذو المكانة الرفيعة فى عالم الأدب، لم يكن پوشكين فى حاجة الى هذا اللقب المتدنى فى بلاط القيصر، لكن القيصر نيكولاى الاول قصد النيل من كرامة الشاعر بمنحه هذا اللقب.

لم يكن پوشكين شاعر بلاط، بل كان ثائرا، حتى أنه كتب ذات مرة قصيدة هجاء في القيصر نفسه.

بعد حيازته للقب «كاميريونكر» صار لزاما على پوشكين أن يظهر باستمرار و بصحبة زوجته الحسناء، في حفلات بلاط القيصر نيكولاي الاول.

مقت پوشكين مجتمع البلاط بنميتته وفضائحه وأشاعته ومؤامراته. وكانت الكراهية متبادلة بين پوشكين ورجال البلاط ونسائه، وإن اختلفت الاسباب، فقد مقته رجال البلاط ونسائه لترفعه عن صفاتهم وتعاليه على اخلاقياتهم.

وهكذا.. دبروا له المكيدة التي اودت به.. نسجوا له شباك الغيرة.. فوقع في حبائلها.

كان من الشخصيات التي تدعى باستمرار الى حفلات بلاط القيصر، المهاجر الفرنسي «جورج دانتس». وأبدى دانتس اعجابه بحسن وجمال «ناتاليا پوشكين» - زوجة الشاعر- فما كان من أفراد الحاشية الا أن شجعوه على التودد اليها ومطاردتها بهذا الاعجاب.. وانطلقت اشاعة خبيثه تربط بين ناتاليا پوشكين وجورج دانتس في علاقة فاضحة..

وأخذ الهمس يعلو حتى صار دويا مسموما انسكب في اذن الشاعر...

صار على پوشكين الآن ان يدافع عن كرامته الجريحة بدعوة دانتس الى المهارزة..

وفي المهارزة التي جرت في يناير ١٨٣٧، اصيب پوشكين بجرح نافذ في صدره... ومات بعد عدة ايام.

وقد كتب الشاعر «ميخائل ليرمانتوف» قصيدة دامعة في رثاء الشاعر العظيم هاجم فيها حاشية القيصر متهما اياها بقتله.. وكانت القصيدة من القوة بحيث نُفِيَ ليرمانتوف بسببها الى القوقاز. دفن پوشكين في «سيلو ميخائيلوفسكويه» حيث يقوم الآن المتحف والحديقة اللتان يحملان اسم الشاعر العظيم.

عن الظروف التاريخية

في عام ١٨١٢ حاول نابليون غزو روسيا، لكنه لم يستطع الاستيلاء عليها بفضل المقاومة الشجاعة التي أبداها الشعب الروسى في الدفاع عن ارضه تحت قيادة الجنرال چوكوف. وانتهت الحرب بصد الهجمة الفرنسية، وطارد الجيش الروسى، غير النظامى، فلول الجيش الفرنسى حتى العاصمة الفرنسية باريس.

وما يهمنا هنا من أمر هذه الحرب- هو النتائج الايجابية التي قمخضت عنها. انتقلت الى روسيا القيصرية أفكار الثورة الفرنسية.. أفكار روسو و فولتير..

* لقب من الألقاب الدنيا فى البلاط القيصرى



وكثر الكلام فى أوساط نبله روسيا المستبشرين عن الحرية بالمفاهيم الفرنسية الجديدة على المجتمع الروسى، الذى يعانى استبداد الحكم القيصرى. كما اظهرت الحرب مدى الصلابة التى يتمتع بها الشعب الروسى، فاستيقظت فى نفوس النبله الروس قيم الايمان بروح الشعب وقدرته على التحرك ضد قهر الحكم القيصرى وضد قوانين الاقطاع وفى مقدمتها قانون القنانة. عاصر پوشكين هذه التغيرات فى الحياة الفكرية الروسية فى سنوات صباه وكان آنذاك يدرس بالليسيه، حيث كانت تتأجج فى نفسه ونفوس زملائه شعله الحنين الى الحرية والعذالة والمساواة. تزامن پوشكين فى الليسيه مع العديد من رجال انتفاضة ديسمبر، التى وقعت فى بطرسبرج فى ١٤ ديسمبر، هؤلاء الرجال الذين عرفتهم صفحات التاريخ باسم «الديسمبريين»، نسبة الى ان انتفاضتهم كانت فى شهر ديسمبر. فى ديسمبر ١٨٢٥ اكتملت الرؤية الروسية لامكانية الاقادة من أفكار الثورة الفرنسية وقرر الديسمبريون تقديم عريضة بالاصلاحات التى يرون اجراها للخروج بروسيا من عزلة التخلف لتلحق بركب الحضارة فى اوربا.

وتضمنت العريضة مجموعة من الاصلاحات، منها: ضرورة انشاء جيش نظامى يتولى الدفاع عن روسيا ضد أى غزو أجنبى. ضرورة اصدار دستور للبلاد يحد من السلطة المطلقة التى يتمتع بها القيصر. ضرورة انشاء برلمان يحكم باسم الشعب أسوة بما كان يحدث فى انجلترا وفرنسا. إلغاء قانون القنانة. تحديث روسيا وانشاء المصانع.. الخ..

توسم الديسمبريون خيرا فى القيصر الشاب الكسندر الاول، ظنوا انه سيكون أفضل من سلفه.... ولكن... خاب الرجا. وفشلت الانتفاضة وانتهت باعدام خمسة من قادتها، والسجن المؤبد - ٢٥ عاما- فى سجون سيبيريا لآكثر من مائتين آخرين.

ورغم حقيقة ان پوشكين لم يشارك فعليا فى نشاط الديسمبريين، الا انه كان صديقا لهم وكان يتبنى وجهات نظرم فى الكثير من مؤلفاته.

مؤلفات الكسندر سيرجيفيتش پوشكين

ترك الكسندر سيرجيفيتش پوشكين ميراثا هائلا من المؤلفات. عدد ضخمة من القصائد القصيرة التى ولج فيها مختلف مجالات الابداع الشعرى، فكانت له قصائد فى الحب.. الصداقة.. حب الوطن.. فلسفة الحياة والموت.. وقصائد وصفية فى جمال الطبيعة الروسية فى اشراقها وعبوسها..

والى جانب هذا العدد الضخم من القصائد القصيرة، ترك پوشكين قصائد مطولة (ملاحم): «روسلان ولودميلا» - «أسير القوقاز» - «الفجر» - «بولتاوا» - «الفارس البرونزى» و «نافورة باختشى سراى». مسرحيات تراجيدية: «پوريس جودونوف» - «الضيف الحجري» - و «موتسارت وساليرى».

هذا الى جانب الرواية الشعرية «ييجينى أنيجين»، التى تعد معجزة لغوية من حيث تفردا فى روعة الصياغة وفلسفة الفكرة ورشاقة تناولها.

وتستمد ييجينى أنيجين اهميتها ايضا من كونها اول رواية تكتب شعرا فى الادب الروسى. واستغرق پوشكين فى كتابتها ثمانية أعوام، فقد بدأها عام ١٨٢٣ وانتهى منها فى عام ١٨٣١. أما أعماله النثرية، الروايات القصيرة: «حكايات ايتمان بيلكين» - «الملكة البستونية» - «ابنة الضابط» - و «دوبروفسكى».

فى «حكايات ايتمان بيلكين»، وهى مجموعه قصصية تتألف من خمس قصص يربط بينها ذكريات الشخصية الرئيسية «ايتمان بيلكين»، يتناول پوشكين، لأول مرة فى الادب الروسى، حياة اشخاص عاديين من افراد الشعب الروسى البسيط الذى يعانى من قسوة الأوضاع الاجتماعية المتردية فى ظل الحكم القصرى.

وفى الرواية القصيرة «ملكة البستونية» نجله يعزى، لأول مرة صورة انسان عهد البورجوازية منذ بداياته فى روسيا.

وفى رواية «ابنة الضابط» يرسم پوشكين پورتريه ل«امليان پوجاتشوف» قائد ثورة الفلاحين فى عهد القيصرة يكاترينا الثانية - ١٧٧٥. تلك الثورة التى انتهت بالقبض على پوجاتشوف واعدامه. وفى الرواية يقدم پوشكين صورة للبطل الشعبى كما لم يكتب عنه أحد من قبل. يكتب عن پوجاتشوف، فيشير فى نفس القارىء الاحساس بالتعاطف الشديد مع امليان پوجاتشوف والاشفاق عليه من المصير الذى ينتظره.

كان هذا ايضا يحدث للمرة الاولى فى الادب الروسى، اذ انه لم يكن مسموحا بالحديث عن پوجاتشوف الا من وجهة النظر القيصرية.... والالا....

اما رواية «دوبروفسكى»، فتتحدث عن «النهيلى دوبروفسكى» الذى وجد هدفا لحياته فى

محاولة تقويم اعوجاج قوانين الحياة فى روسيا القيصرية على طريقة البطل الاسطورى الانجليزى روبين هود، فصار يسرق الاغنياء ليوزع ما يسرقه منهم على الفقراء... تلك ايضا كانت منطقة محرمة خاضها پوشكين، لاول مره فى تاريخ الادب الروسى. كما أعد پوشكين صياغة شعرية برؤية جديدة لبعض الاساطير والحكايات الشعبيه الروسية التى كان يستمع اليها فى طفولته من مريته الروسيه العجوز. من هذه الاساطير «حكاية الديك الذهبى الصغير» و «حكاية الصياد والسحمة الذهبية».

خصائص أدب پوشكين

كان الكسندر سيرجيفيتش پوشكين يبحث عن مبادئ جديدة للتوصيف فى الادب. وكان بحثه ينصب أساسا على دراسة الحقيقة وقوانين التاريخ. اطلع پوشكين على التاريخ الروسى فى نهايات القرن السادس عشر وبدايات القرن السابع عشر بحثا عن حلول لمشكلات عصره، فقد كان يؤمن بأن حلول مشكلات أمة ما فى عصر ماتكمين فى تاريخ هذه الأمة ولذلك لابد من دراسة واعية لهذا التاريخ والتأمل فيه للوقوف على أسرار عظمة الماضى وأخطائه ومحاولة تلافى هذه الاخطاء فى المستقبل. وانصب اهتمام پوشكين بشكل خاص على دراسة العلاقة بين الحاكم المطلق وبين الشعب واتضح له التناظر الأبدى بينهما، فالحاكم المطلق كان دائما فى عداء مع الشعب.

لقد وضع پوشكين مجموعة مؤلفاته حجر الأساس لصرح المدرسة الواقعية النقدية فى الادب الروسى فى القرن التاسع عشر، وكانت له بصمات واضحة فى مجالات الابداع الادبى المختلفة.. وقد اشترك الكثير من أديباء روسيا وشعرائها فى اتمام صرح الادب الروسى المهيب الذى بدأه پوشكين فى مجال الشعر، سار على دربه شعراء عظام مثل: ليرمانتوف ونيكراشوف وبلوك، وفى الرواية نجد جوجول ودوستويفسكى وتورجينييف. وفى المسرحية، استروفسكى وتشينخوف.

فى مؤلفات پوشكين يطالعنا الصدق والبساطة والنبل مع اقتران كل هذه الاشياء الجميلة بروعة اللغة وعظمتها التى بلغت حد المعجزة.. عباراته تنساب فى تناغم ونعومة تجعل مؤلفاته صورة للجمال المطلق.

تميزت قصائد پوشكين بالنزعة الانسانية العميقة والفلسفة المتألمة الرصينة والحب العظيم للحرية والايمان الراسخ بروح الشعب الروسى والحب الهادىء للغة الروسية ولكل ما هو روسى. وأجمل قصائد پوشكين فى الحب هى القصائد المستقاة من تجاربه الحزينة، التى كتبها تحت تأثير الآلام النبيلة التى كان يعانىها بعد فشله فى تجربة ما.

كان پوشكين مبدعا عبقريا قلما يوجد الزمان مثله. كان اديبا وشاعرا لا يبارى من حيث يمكنه من جماليات اللغة الروسية، الا ان تلك لم تكن وحدها سر عظمته... كانت عظمة پوشكين فى رسالته العميقة المليئة بالمعانى النبيلة.

وامتزج عنده جمال الفكر برشاقة العبارة.

مختارات من شعر بوشكين

الى تشادايك

قتلت ورودى
أحيا بأشجاني.. أتنفس وحدتى..
وأنتظر... هل تحين النهاية؟

أنتظر النهاية.. كودقة وحيدة
على شجرة عارية..
تدوى الريح.. ترتعب..
ويأتى الصبح.. تنهزم.

1831

أتغفرين لى افكارى الغيورة
وحبى القلق المجنون؟
أنت وفيه لى: لِمَ أذن يستهويك
ان تلهى أوهامى وتزججى أحلامى؟
أنت ملكة.. يثلف حولها المريدون..
لا تصدين احدا..
تشملين أوهام الحب.. ربما تشفقين..
ونظراتك الفاتنة.. تحنو فى حين وتقسو فى
حين..

أنت تشقين بهيامى بك..
ولا تريننى فى الزحام..
بدين الوحدة والصمت أدين..
اتعذب بقرام مهين..
لا تلقين على بكلمة ولا بنظرة..
لو وجدت شجاعى لافر منك..
اترسلين نظرة قلق فى اثرى..
ولو بادتنى احداهن بحديث..
اتغارين؟

اتقولين: «قيم انسياقك اليها؟
عد الى مكانك عند اعتابى..
انت لاتسمعين بفرارى..
ولا تعبرين عن الحب..
وهذا الغريم..

لم نعش طويلا فى الضلال..
تلاشت أوهام الصبا،
كما يتلاشى الحلم فى ضباب الصباح..
نستمع الى نداء أرض الآباء..
الحب.. الأمل.. المجد الهادى..
يقوى النداء من عزائمتنا،
لثقف فى مواجهة القدر الجائر..

نعلظى بانتظار
ساعة الحرية المقدسة،
كما ينتظر العاشق
لقاء الحبيبة.
مادامت ارادة الحرية تشتمل فينا..
ومادامت القلوب الشريفة تحيا بنا..
سنهدى الحرية المجيدة
الى ارواح الآباء..
ستشرق شمس الحرية
وتضيء حياتنا بالسعادة.
وتنفض روسيا

رماد الحلم الاسود.
وعلى حطام الاستبداد
سيكتبون أسمائنا.

1818

لم أعد أتمنى
لم أعد أحلم
لم تهد لى سوى المماناة
ثمرة لاتنتهى قصتنا.

أى حق له فى أن يشحب ويقار؟
ما الذى كان يفعله بدارك عند الغروب؟

.. .. .

أتعرفين.. أ توهمنى معك وحدنا ..
أنت رقيقة يطل منك سنا ..
واعترافك بالحب يشرق كالننى ..
تضحكين من آلامى ...
انا ايضا لى محبات وأفهمك ..
حبيبتى .. بالله لاتعذبينى
انت لاتدرين كم احبك ..
ولاتعلمين كم اتالم.

١٨٢٣



ها هى اعلى كقمر ذهبي
صتا .. صه .. اصوات قيثارة ..
اسبانية مليحة ..
لاحت فى الشرفة ..
بنسمات ليلية
يفتح الهواء
والنهر
يصخب

١٨٢٤

لو خدعتك الحياة
لاتحزن ولاتغضب ..
تماسك فى يوم الحزن
وسياتى الفرح .. ثق .. سياتى ..

عش بقلبك فى المستقبل ..
الحاضر تعس .. ؟
انه لحظة وينقضى ..
وعندما ينقضى ستتذكره بسعادة.

١٨٢٥

٣٩

من يكون لك؟
أى حق له فى أن يشحب ويقار؟
ما الذى كان يفعله بدارك عند الغروب؟
.. .. .
أتعرفين ..
أتوهمنى معك .. وحدنا ..
أنت رقيقة يطل منك سنا ..
واعترافك بالحب يشرق كالننى ..
.. .. .

أنا أفهم كيف تشجعين ..
أنا أيضا لى معجبن ..
حبيبتى .. بالله لاتعذبينى
كم احبك .. انت لاتدرين
وكم اتعذب .. انت لاتعلمين.

١٨٢٣

يفتح الهواء
بنسمات ليلية
والنهر
يصخب
ويعلو

أذكر تلك اللحظة الرائعة

حين تهديت لى

كطيف عابر،

كمثال للحسن الطاهر .

فى عذابى وحزنى وبأسى ،

فى اضطراب حياتى وصخبها

كما ن يتردد فى اذنى صوتك الملائكى

وتأبئنى فى احلامى ملامحك الحبيبة

ومرت سنوات .

عصفت ريحها بأحلام الماضى

وغمر النسيان صوتك الحنون

ومحت الاعوام قسماذك السماوية .

فى متفانى المعتم

أبامى قضى وثيدة

بلا إيمان .. بلا الهام ..

بلا دموع .. بلا حياة .. بلا حب ،

وتزيح نفسى ستار الايام الثقيلة

حين تهديت لى ثانية

كطيف عابر ،

كمثال للحسن الطاهر .

ويخفق القلب بالفرح

ويعود اليه

الايمان والالهام

الحياة والدموع والحب .

فيم صمت صوت المرح .. ؟

فلنصغ اليك أغنيات الفرح ..

مرحى للنساء الخنونات

مرحى للزوجات المحبات

فلنملاً الكتووس

ولنلقى فيها بخواتم الذكرى

ولنشرب نخب ربات الفنون .

توهجى شمس العقل

ولتشحب أضواء المصابيح

أمام ضياءك

ولتخمد أشعة الحكمة الكاذبة

أمام شمسك الخالدة

فلتحيا الشمس

وليستقط الظلام

اصية شتائية

عاصفة معتمه تخيم على السماء

ويريح ثلجية ..

تاره تعوى كالذئاب ..

وتارة تهكى كالاطفال ..

ويجار سطح البيت الخشبي

بالشكوى من الريح اللعوب ..

وتدق العاصفة نوافذنا ،

كمسافر ضل طريق السفر ،

وبيتنا الخشبي القديم

أحزنته الريح .

وأنت ،

صديقتى المعجوز ،

سثمت عواء الريح ..

١٨٣٥

افنية باكوس

«له الخمر والعرج»



تهومين فى صمت ..
ويثر النول
فى يدك ..

أى صديقتى الطيبة ،
فلنشرب نخب شبابى البائس ،
نخرج كأس الاحزان
ربما يتهيج القلب
ولنفنى أغنية ،
طير مهاجر ،
او أغنية فتاة

الى صديقتى

رفيقة أيامى العسرة ..
صديقتى المسالمة العجوز ..
وحبك تنتظرين عودتى
فى غابات الصنوبر الموحشة .
تجلسين عند نافذتك ،
كملاك حارس ..
تتطلعين عبر البوابات المنسية
الى الطريق الطويل الممتد ،
يتوجس قلبك من شرأت ..

وتبطنى الابر فى
يديك المعروقتين ..
ويختنق صدرك ..
.. .. . وتصدق النبوءة

١٨٢٦

أبيون

كنا كثيرين على متن السفينة
البعض يشد القلاع ..
وآخرون يجذفون ..
كانت المجاديف تضرب بقوة واثقة ..
والقبطان يسيطر على الدفة

فاهبة لجلب الماء فى الصباح .
عاصفة معتمة تخيم على السماء
وريح ثلجية ..
تارة تموى كالذئاب ..
وتارة تهكى كالاطفال ..
أى صديقتى الطيبة ،
فلنشرب نخب شبابى البائس ،
نخرج كأس الاحزان
ربما يتهيج القلب

١٨٢٥

الى يوشين

صديقى الاوحد ..
لكم شكرت الاقدار ،
حين سمعت أجراس زحافتك
تدق فى فناء منفاى الموحش
المكسر بجليد حزين .
أدعو الله

أن تأتى اليك قصيدتى
بعزاء لروحك وسلوى لنفسك ..
وضوء يغمى ظلام سجنك
بشعاع من أشعة أيام اللبسيه .

١٨٢٦

ومسك بزمام السفينة بصمت مهيب ..
وغنيت للبحارة ..
بينما تعريد بداخلي شكوك ..
وعلى غير انتظار استيقظت الامواج
وعرهدت الريح ...
مات القبطان وغرق البحارة
لم يبق الاى .. مغن وحيد
قذفته العاصفة الى رمال الشاطئ ،
ينشد أغنيات الماضي
ويجفف ثيابه
تحت أشعة الشمس .

١٨٢٧

ذكريات

صمت صخب النهار
يهبط الليل على المدينة ..
فى صمت الليل ..
تتأجج العلابات فى صدرى
وتشتعل الاحزان فى روى
تجاصرني أفكار مضنيات
تتداعى الذكريات ..

.....

يقفز كتاب من صندوق الذكرى ،
أقرأ فيه سطور حياتى باشمزاز ..
أرتعش من ذكرياتى وألمنها ..
أتشكى مرارة وتتهمر دموعى ..
لكنى لا أملك أن أمحو من ذاكرتى
سطور الاحزان ...

١٨٢٨

زهوة

وجدت زهرة جافة .. هجرها العبير

منسية فى طيات كتاب ..
أخذتلى افكار غريبة
وامتلأت نفسى بالتساؤلات ..

أين أينعت تلك الزهرة؟ متى؟ وفى أى
ربيع؟
أى زمان مضى منذ أزهرت؟
هل اعرف اليد التى قطفتها؟ أم هى يد
غريبة عني؟
ولم وضعتها فى الكتاب؟

أتكون ذكرى لموعده غرام ..
أم ذكرى فراق ..
أو ذكرى تجول صبية وحيدة
بين صمت الارض وظلال الغابة؟

وأبطال القصة .. تراهم أحياء ؟
وأين هم الآن ؟
أم تراهم ذوا وأدركهم اللبول ..
كتلك الزهرة المنسية ؟

١٨٢٨

أنشاور

فى صحراء جرداء عارية
على أرض لافحة اللهب
تقف أنشاور وحيدة
حارس شير على مملكة الموت .
ذات غضبية من غضبات الطبيعة
تهبت أنشاور
أفصانها أشواك
وجلورها مروية بسائل الهلاك .

والعرق الهارد ينسال
على الوجه الشاحب نهرا

ورقد الرسول وأهنا
على فراشه الفقير
ومات عبدا
لنزوة الملك المنتصر ..

وأتى الملك بسهامه الطيعة
وسقاها السم القاتل
وأطلقها بالموت والدمار
على المملكة المجاورة .

١٨٢٨

سبله شتائين

الصقيع والشمس اجتمعا فى يوم بهى
وأنت بعدك غافية ..
استيقظى جميلتى ..
افتحى عينيك الحانيتين ..
وكونى فى استقبال ربة الشروق ..
وأطلى كنجمة الشمال .

بالأمس .. غضبت السماء وأعتمت
وتحركت عاصفة ثلجية ..
انطفأ القمر وشحب
وانزوى مصفرا فى السحب الكثيبة ..
وأمام حزن الطبيعة ، جلست أنت حزينة
والآن .. انظرى ..

تحت سماء زرقاء صافية
تطل سحب بيضاء نقيه
ثلوج ناصعة ترقد تحت شمس حانية

فى لهيب الظهيرة
تقطر الاغصان سماء
وعند المساء يتجمد السيل
ليعود ويتساقط فى الظهيرة التالية .

لايجرؤ مخلوق على الاقتراب منها
تشاوى فى ذلك النمرور والعصافير
تعبهرا الريح السوداء وتذهب عنها
لتحيل كل ما تعبها بعدها رمادا .

ولو مرت سحابة
وحملت بأخرة الاغصان الوحشية
توصم بالسم
وتدمر كل ما تقطر فوقه .

ذات مرة .. أرسل ملك من يأتيه
بفصن من أنشار ..
أطاع الرسول ومضى الى الصحراء
وعاد فى الصباح بفصن الدمار .

جلب الفصن الميت الاوراق
المثقل بسائل الهلاك

أشجار الغابة وحدها سوداء
وتجملت أشجار الشوح بندف الثلج البيضاء
والنهر يلتحم تحت الجليد .

١٨٢٩

كنت أحبك : وربما مازلت ..
ربما مازالت جذوتك تشتعل تحت هشيم
نفسى
لا تنزعجى ..
لست أريد أن تأسى من أجلي .

أحبتك بلا أمل فى مصارحتك ..
كم فزقت بين حياى منك وغيرتى عليك ..
أحبتك برقة وحنان .. بقلبي وروحي ..
وكم أدعو الله ، أن ينعم عليك بن يحبك
مشلما أحبتك .

١٨٢٩

يخيم الظلام على التلال
يصطبغ النهر

شجن عذب يشرق بقلبي
شجن ملئ .. بك

بك وحدك يا معذبتى
لكنى لست حزينا

قلبي يشتعل بالحب .. لأنه ..
لا يقوى على ألا يحب .

١٨٢٩

مسافرة الى شواطئ .. الوطن البعيدة
راحلة من الأراضى الغربية
فى ساعة لاتنسى .. ساعة حزينة
بكيت طويلا بين يديك ..

أرادت ذراعائى المرحجتان
أن تستبقياك فى عناق
وتبتلت ألا تنتهى
لحظة الفراق .

فى قبلة الوداع المريرة
نأيت بشفتيك
عنى
ودعوتنى لأن أهرج منفاى الكئيب
وأتى اليك فى شواطئك البعيدة
قلت لى : -

« يوم نلتقى تحت سماء أبدية الزرقة
فى ظلال أشجار الزيتون
ستعود وتجمعنا قبلات الحب » .

وهناك .. حيث تتألق السماء ..
حيث يتعاقب البحر مع ظلال الاشجار ..
خلدت أنت الى رقاد أخير ..
اختطفتك منى ظلمة القبر ..
ومازلت أنتظر قبلات اللقاء ..

١٨٣٠

حان الوقت يا صديقى ليطالب القلب
بالسكينة
تقر الايام واحدها فى اثر الآخر .. ومع كل
ساعة غاربة ..

يتلاشى سطر من كتاب حياتنا .. وأنا
وأنت ..

نظن أننا نحيا أبدا .. وعلى غير انتظار
.. يأتينا الموت .

على الارض لن نجد سعادة .. فابحث عن



كنت أظن القلب قد نسي
كيف تكون المعاناة...

وقنيت لو أن القصة التي كانت
لن تكون ثانية .. لن تكون ..
وددت لو ينسى القلب البهجة والاحزان
وتذهب عنه الأحلام ..
... وها هي البهجة والأحلام والاحزان
تغزوه ثانية .. ويصعقه الجمال .

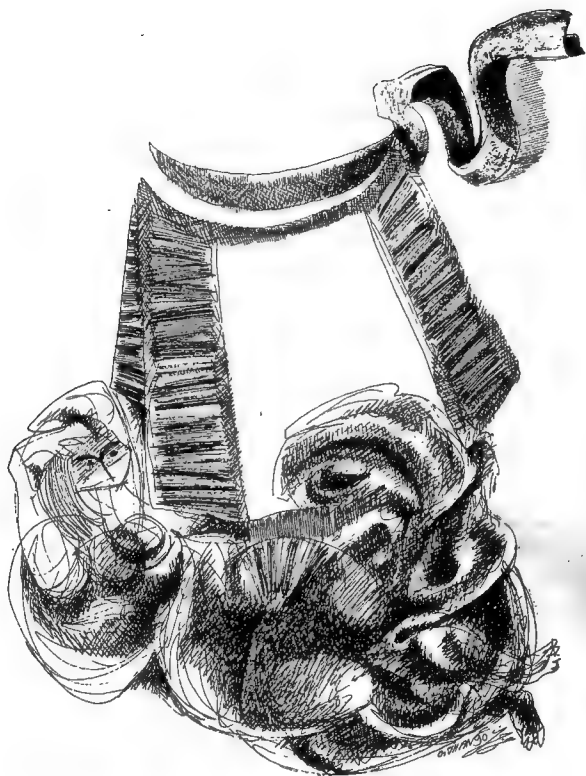
١٨٣٥

الحرية والهدوء .
تتوق نفسي الى القرار من صخب هذا
العالم ..
تتوق نفسي الى صمت العزلة ..
تتوق نفسي الى العمل في سكونية محراب
الفن القدسي .

١٨٣٤

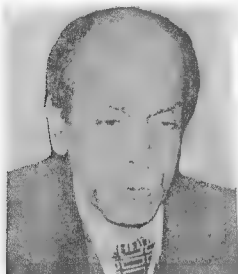
استدراك

تمتلك أدب ونقد عن عدم الإشارة إلى أن اللوحات الخطية في العدد ٥٦ من أعمال الفنان عماد حليم
كما تمتلئ عن عدم الإشارة للفنان عمر جيهان ونثر نبعه ومحمد حمدان في العدد ٥٩



د. على الراعى

سبعون شمعة وعمى من العطاء



فى هذا الشهر، أغسطس ١٩٩٠، يبلغ د. على الراعى عامه السبعين، وتزد «أدب ونقد» أن تعبر عن تقديرها وحبها بالالفين لهذا الرجل الفريد: الناقد الذى أغنى حياتنا الفكرية والمسرحية بإسهامات تظل أحد أعمدة التأسيس فى حركتنا الثقافية حتى الآن. المشفق الملتزم الذى رافق- وساهم فى- الحرية الثقافية والمسرحية فى الخمسينات والستينات ، بفكرة ورأيه وأدارته ونقده وتوجيهاته وتأصيلاته النظرية.

وحيثما اعتمدت الحياة الثقافية فى منتصف السبعينات لم يتخل عن دوره- وإن أخلى إداريا عن القيادة والتوجيه- فظل فى صمت الفرسان المرابطين ينقد الأعمال الفنية، ويمد بصيرته النقدية إلى الأعمال الروائية والقصصية، يرفد حياتنا الفكرية بالكتب الأساسية، التى تعرف بالحياة الأدبية والمسرحية العربية: نظرا وعروضا ونصوصا.

الرجل الذى قدم لحياتنا الفكرية: الكوميديا المرثلة، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، البطل فى الأساطير الشعبية، مسرح الدم والدموع، المسرح فى الوطن العربى، وغيرها من أضافات مضيئة فى عامه السبعين- أمد الله فى عمره- تقدم «أدب ونقد» هذه الصفحات البسيطة التى لن تنفى الرجل حقه، سوى أنها ستحمل معنى التقدير والامتنان.

«أدب ونقد»

الناقد المسرحي: الضلع الخامس

د. على الراعى

السيد وزير الثقافة،

السيدات والسادة الزملاء.

أرض المسرح خصبة والمواهب وافرة، بذرة المسرح مدت جذورا عميقة فى الارض الطيبة، حب الناس للمسرح لم يفتر حتى فى أشد الاوقات عتمة ونكوصا.

ربيع منعشة تهب الآن على فن المسرح وعشاقه ومريديه والعاملين فيه. النظرة الخاطئة للمسرح تلوى وغم الضوضاء العالية التى لاتزال تثيرها متاجر المسرح وبوتيكاته. التلفزيون يبدأ من جديد الحفاوة بالمسرح الجاد ويعود بفكرة مسرح التلفزيون الى أصلها الصحى، قبل ان تكتسحها ضراوة انتاج الكم. برنامج «تياترو» الذى الفى فجأة وبلا سبب أو انذار يعود الى الشاشة الصغيرة قريبا. وأخيرا، اجتماع الليلة وهو ظاهرة هامة ينبغي ان نتوقف عندها، تكريم نقاد المسرح هو اعتراف أن أوانه بالضلع الخامس فى العملية المسرحية بعد المؤلف والممثل والمخرج والجمهور.

ليس الناقد المسرحى متفرجا واعيا وحسب، ولكنه جزء من العملية المسرحية، يعيش فى داخلها، ولا مفر له ان يفعل، اذا ما أراد أن يكون عنصرا فاعلا. على الطريق المسرحى عقبات كثيرة، غير انها لاتستعصى على الازاحة، مادامت الارادة قائمة والحب موجودا، الحب خاصة، ان فن المسرح يحتاج الى حب كبير كى يقدم، فمن سوى عاشق مدله يحتمل متابعيه الكثيرة فى كافة المجالات؟ الكاتب الذى يبذل نور عينيه كى يخرج من ذات نفسه كلمة مسرحية يقولها للناس؟ المخرج الذى يلتقط النور ويجسده على الخشبة مستخدما أقصى قدراته واجدراها بالتعبير المسرحى التامضج؟ الممثل الذى يدخل نفسه فى اهاب غيره كل ليلة، ليلة بعد ليلة متحملا العناية الشديد وكل ما يطمح اليه ان يبلغ بفته التمثيلى أسماح الناس وقلوبهم وعيونهم.

قرأ نيته مسرحيات شكسبير وكتب يقول: لأجد ما هو أدعى لتقطيع نياط القلوب مما قرأت في شكسبير، كم عانى الرجل - لامر - كي يبلغ يقنه الناس.

فالمسرح عناء كبير، ولكنه أيضا لذة قصوى، أكثر ما يبعث فيه على السعادة أنه فن متجدد، يتخلق كل يوم على الخشبة، ينصب الفنان المسرحي القبة السحرية كل ليلة، ويجهد في سبيل أن تكون جميلة مؤثرة، آخاذة، ثم يتقدم هو بنفسه ليهدمها بيده. غير أنه يعلم علم اليقين أنه سوف يقيمها من جديد في الليلة القادمة، فالمسرح لا يفتنى الا ليقوم. هكذا كان دأبه دائما عبر القرون، رغم المطاردة، والحبس والمنع، بل وإحراق الامبراطور كاليجولا لواحد من ممثليه في أحد المسارح الرومانية. المسرح أذن يحتاج هذا الحب المتدل. هذا النقد للنفس، هذا الاصرار على أن تبقى القبة المسرحية قائمة دائما، مضادة دائما، منيرة دائما، هادية دائما، باعثة على النشوة والامل.

من أجل هذا الهدف النبيل ينبغي ان يعمل المسرح والمصريون.

العدد القادم

- تطور الموسيقى في الشعر العربي المعاصر د. شكري عياد
- تزييف الهوية الفلسطينية في السينما الاسرائيلية ترجمة أحمد يوسف
- حوار مع فنان الكاريكاتير: شريف فتحي
- د. صبري حافظ يكتب عن أحمد زغلول الشيطاني
- البروسترويك والأدب السوفييتي ترجمة سمير الأمير

الكلمة التي ألقاها الدكتور علي الراعي باسم المسرحيين، في حفل تكريم المسرحيين المصريين، بمناسبة يوم المسرح المصري (في ذكرى جورج أبيض)، الشهر الماضي، وقد تم تكريم كل من: د. علي الراعي. د. لويس عوض. فؤاد دوارنة، تقديرا لدورهم في إثراء المسرح المصري.

د. على الراعى:

المسرح فى الوطن العربى:

جدارية مترامية الأبعاد

فاروق عبد القادر

نعم. كان لابد لاحد أن يبدأ وأن يحاول رسم صورة شاملة لواقع المسرح العربى المعاصر. هذا هو، «التحدى القوى الفاتن» الذى سعى الدكتور على الراعى لملاقاته بكتابه الأخير: «المسرح فى الوطن العربى». وقد رسم الدكتور الراعى جدارية مترامية الأبعاد للمسرح العربى، اعتمد فيها التقسيم الجغرافى. فبعد القسم الأول بعنوان «الأصول» ويضم فصلين: التراث والمسرح الشعبى. جعل القسم الثانى عن المسرح فى المشرق العربى، مفردا فصول لمصر وسوريا ولبنان والمسرح الفلسطينى والأردن والسودان، ثم القسم الثالث عن الخليج العربى ويشمل ثلاثة فصول عن العراق والكويت والبحرين، والرابع ويضم فصولا عن ليبيا وتونس والجزائر والمغرب، وأخيرا ينهى المؤلف كتابه يبحث عن «المسرح العربى والمستقبل».

والشئ الذى لا شك فيه أن الدكتور على الراعى قد بذل جهدا كبيرا فى جمع مادته والعكوف على تحليلها، فهذا الجسد مترامى الأطراف من المحيط الى الخليج يجعل من مثل هذا العمل امرا شاقا: التجزئة واقع قائم، والممارسات السياسية اليومية تؤكد وتعمل على تعميق اشكاله، وإذا كانت الثقافة- ومن بينها المسرح بطبيعة الحال عرضا وجمهورا- هى نتاج ذو طبيعة خاصة لهذا الواقع تعكس أكثر جوانبه بروزا والحاخا وتشير الى التناقضات الكامنة فيه، كان من الطبيعى أن تتضح فيها ملامح شعب له تكوينه التاريخى العام والمشارك تمايز داخله تكوينات خاصة ترتبط به وتستقل عنه، ويحاول- من خلالها جميعا- التعبير عن طريقته فى النظر الى أمور حياته

والتعامل معها وحل تناقضاتها منطلقا لمرحلة أرقى من تطوره. ولعل هذا- فى صياغة أخرى- ماغتاه الباحث حين يقول فى تقديم كتابه: «من يقرأ هذا الكتاب سيجد نفسه دائما بين أهله أينما انتقل المؤثر من الخليج الى المحيط: الهموم ذاتها، الآلام بعينها: الآمال ودواعى الاستبشار هى فى كل قطر عربى، وسيجد ايضا شعوب الوطن العربى جميعا قد أبدتها عبر الحدود المصطنعة، تمدها بجهد واضح يتبين القارئ آثاره فى عدم توفر النصوص فى بلد عربى ما «أوقلة المتاح من انباء النشاط المسرحى فى بلد آخر.. وكخطوة أولى على طريق التعريف بالمسرح فى الوطن العربى أقدم هذا الكتاب». واقع التجزئة هذا نفسه هو ما فرض على الباحث مادته وطريقة تناولها معا ، وهو يقول بوضوح لا لبس فيه: «لم اتردد فى أن اثبت ماوصلنى من معلومات الغير عن مسارح عربية لم يتح لى ان اتعرف على انتاجها تعرفا مباشرا مؤثرا فى هذا أن أكون ناقلا عن ان اكون متجاهلا.. والهدف العام لهذا الكتاب هو التعريف بالمسرح فى الوطن العربى، وقد سلكت كل السبل المتاحة كى يكون هذا التعريف أوسع وأشمل ما تسمح به الظروف، مرقنا- مع هذا- من أن جهدنا اكبر لابد أن يبذل فى المستقبل كى يكون هذا التعريف كاملا(التقديم ص ٧-٨).

انما داخل هذا الاطار الذى حدده الكاتب لكتابه تكون المناقشة، لاجارجه ولابعيدا عنه. بعبارة أخرى لا معنى فى مثل هذه المناقشة للإشارة الى مسرحيين لم يتعرض لهم المؤلف أو إعمال أخرى لمسرحيين تناول بعض أعمالهم دون بعضها الآخر، فالمعلومات التى أتيت للباحث هى التى حددت طريقته فى تناول المسرح فى هذا القطر أو ذاك، فى ضوء مقالته من أنه يفضل أن يكون ناقلا عن أن يكون متجاهلا.

حظيت بعض الفصول بتناول أشمل من سواها، لكن الكتاب فى عمومها جاء مقيدا لناراسى المسرح والمهتمين به فى كل انحاء الوطن العربى، فثمة مسرحيون قدمهم الكتاب تقدما واقبيا وشاملا وجديدا على القارئ العربى (وأهمهم فى العراق يوسف العانى ونور الدين فارس، وفى تونس عز الدين المذنى، وفى سوريا وليد اخلاصى وعبدوح عدوان) وثمة مسارح فى اقطار عربية توفرت للباحث عنها معلومات كافية وخبرة كبيرة فقدم دراسات متكاملة عن مسارحها فى الماضى والحاضر وتعريفها شاملا بأهم كتاباتها وفنانيها (وبوجه خاص المسرح فى العراق والكويت والبحرين- وإن كنت أرى أن مكان المسرح العراقى هو بين اقطار المشرق العربى لا بين اقطار الخليج) من الناحية الأخرى فقد أدت قلة المعلومات ببعض الفصول لأن تكون محدودة القيمة، لا تكاد تضيف الكثير (وبوجه خاص المسرح فى الاردن والسودان والجزائر). لكن هذا التفاوت- على أى حال- هو نتيجة من نتائج التقسيم الجغرافى الذى اعتمدته المؤلف لفصول كتابه:

وداخل هذا الاطار ايضا أرجو أن تكون ملاحظاتي التالية، هى ليست «نقدا» لكتاب قدر ما هى تعليقات على بعض ماثيره من قضايا ويرد فيه من احكام. ولنبدأ من العام الى الخاص:

الفرجة والمسرح:

«يشير كتاب الدكتور الراعى قضيتين عامتين: الاولى هى أصول المسرح الغربى، أو بالأحرى أشكال ظاهرة «فعل المسرح» قبيل والى جانب الشكل الذى عرفه العرب نتيجة صدامهم بالحضارة

الأوروبية أوائل القرن التاسع عشر، والذي اتفق الباحثون على أنه بدأ حين ارتفعت ستائر مسرح مارون النقاش في دمشق ذات يوم من ١٨٤٧ هنا يختلف الباحثون وتتعدد المواقف، لكن الحديث دائما يمحى في أحد اتجاهين: تفسير أشكال من نصوص وردت في بعض كتب التراث (أدبا وتاريخا)، والثاني هو الإشارة الى ظواهر العروض الموجودة حتى اليوم أو التي كانت موجودة لزمن قريب، ولعلاقة لها بهذا الشكل الأوربي الذي اتفق على تسميته بالمسرح الإيطالي أو مسرح أوروبا القرن التاسع عشر.

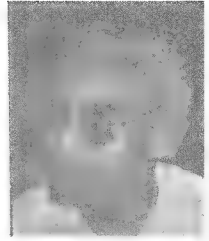
ويجمع الدكتور الراعي في القسم الأول من كتابه بين هذين الاتجاهين، فيرتحل في الزمان باحثا في كتب التراث عما يراه أشكالا مسرحية، ثم يرتحل في المكان فيشير لبعض الأشكال التي يراها كذلك، أنه يورد قصصا عن مجالس لهو بعض الخلفاء العباسيين وندمائهم، ومواكبهم ومراسم استقبالهم، ومقلدى الأصوات واللهجات، والأديرة أو الديارات والحانات من حيث هي أماكن عرض مسرحي، ويشير في هذا الصدد الى المقامة وخيال الظل، ثم ينتقل الى التمثيل البشري قبل معرفة هذا الشكل الأوربي، فيتناول بعض مآذركه الرحالة الذين زاروا مصر في القرنين الثامن والتاسع عشر (أهمهم كريستيان نيسبور وادوارد لين)، ويستعرض الأشكال التي عرفها المسرح الغربي (استعراضا يعتمد على قليل رآه وكثير يقتبسه عن كتاب الدكتور حسن المنيعي «أبحاث في المسرح الغربي»): مسرح الخلقة والبساط (ومن بين أشكال هذا الأخيرة ظاهرة سلطان الطلبة)، ويخلص الكاتب بعد استعراض هذه الأشكال المختلفة الى أنه: «لم يمنع الناس في تلك الأيام والأيام التي تلتها حتى ظهور المسرح العربي المكتوب في أواسط القرن التاسع عشر من النظر الى كل هذه الألوان الفنية والدور التي تحتويها والفنانين الرسميين المشاركين بها على أنها جميعا من فنون العرض المسرحي الا أمران: أولهما أن العرب الاقدمين لم يقرأوا نصوصا مسرحية قط، لامن فن اليونان ولا من فنون الشرق الأقصى، فكان المسرح بهذا- كفكرة وفن معا- غير وارد عليهم، والأمر الثاني أن العرب- أشرافهم- كانوا يمارسون المسرح دون أن يعرفوا أنه مسرح وكانوا يشتغلون به في السر والعلن. كما مر بنا سابقا (يشير الى بعض مظاهر لهو الخلفاء وندمائهم في مجالسهم ص ٤٥-٤٦)

ولاشك في أن العرب- شأنهم شأن كل شعب آخر- قد عرفوا اشكالا من العروض أو مظاهر الفرجة، وأن هذه الأشكال قد تنوعت تنوعا كبيرا من منطقة عربية لآخرى: في مصر كان السامر وعروض الشوارع ثم الفصول المضحكة، وفي المغرب تلك الأشكال التي اشار اليها الدكتور الراعي، ويضيف اليها باحثون غيره اشكالا أخرى منها حفلات الذكر في تونس ومسرح السرو الشاميه في المغرب ورقص المولوية في لبنان وطقوس التعزية التي بدأت في كربلاء والتجف ثم امتدت الى كل مكان يقيم به الشيعة، ورقص السماح السوري الذي يقول عنه أحد هؤلاء الباحثين: «يقال أن أصل السماح هو صلاة قام بها الشيخ أحمد العقيلي في منبج، اذ اصاب المنطقة محل شديد وجفاف مديد، وكان الشيخ أحمد من المتصوفين وصاحب طريقة له تلاميذ كثيرون فذهب الى تل مرتفع هناك وقام بصلاته مع جمع غفير من الناس وأنشد قصيدته «اسق العطاش» ولدى العودة اذا بالسيل المنهمر يتساقط من السماء فانقلب الأمر الى شبه عيد وفرح،

وعلى أثر هذه الحادثة بدأ التلاميذ بتكرار القصيدة والرقص على أنغامها وسميت بالسماح، أي رقص يسمح به الدين..» (انظر: دكتور سلمان قطاية المسرح العربي، من أين وإلى أين، دمشق، ١٩٧٢، ٥٧).

ولقد ترددت مناقشة هذه القضية على أقدام الباحثين لدرجة قاربت الاملا، ويبقى أن السؤال الأساسي يجب أن يكون حول ارتباط هذه الأشكال بجمهورها وقدرتها على التعبير عن احتياجاته وهمومه، أي أن المهم ليس «شكل» ما يعرض، بل أن يجد فيه الجمهور شيئا يتصل به، يجتمعه أو حياته أو نفسه، ومن ثم يسعى إليه طائعا لأنه يجد فيه المتعة والتسلية وربما شيئا من الفكر أيضا، من هنا قد يكون صعبا أن تجعل من مجالس لهم بعض الخلفاء أو مواكبهم عروضاً مسرحية، مهما تفننوا في محاولة إحداث الشعور بالابهار عن طريقها ومهما حفلت بالألوان والأضواء والحركة، فالتعصر الأساسي المفقود هنا هو تلك العلاقة المتفق عليها ضمناً بين المؤدى- الممثل وجمهوره، ذلك العقد غير المرئي بين قطبي التجربة، هذا العنصر موجود في كثير من الأشكال السابقة على المسرح (أو الأشكال قبل- المسرحية حسب تعبير الدكتور حسن المنيعي)، وهي من ثم قابلة للتطوير، ولأنها تعتمد أساساً للتعبير عن هموم معاصرة في شكل مستفيد من شكل المسرح الأوروبي وسواء من الأشكال، ولقد أصبح ما قدمه الفنان المغربي الطيب الصديقي في «المقامات» مثالا «كلاسيكيا» في هذا الصدد حتى قال أكثر من باحث أنه استجابة لما دعا إليه، فالدكتور الراعي يرى أن «التفات الصديقي إلى المقامات قد جاء استجابة لدعوة وجهتها إلى الممثلين والكتاب العرب المجددين كي ينظروا في المقامات، وخاصة مقامات بديع الزمان.. وقد استجاب الصديقي لهذه الدعوة..» (ص ٥٦٩)، والدكتور قطاية يرى بدوره- في كتابه سالف الذكر- أن «أبأ الفتح (الشخصية الرئيسية في المقامات) هو الممثل الكوميدي في أول مراحل وديارته، وقد تبنى نظريتي هذه الطيب الصديقي فقدم مسرحية مقامات بديع الزمان في مهرجان دمشق عام ١٩٧٢ فكانت مثلاً رائعا..» (ص ٥٥)، وسواء جاءت «المقامات» استجابة لدعوة هذا الباحث أو ذاك أو استجابة لاحتساس عند الصديقي نفسه: هو وريث ذلك التراث الفنى والنوع من الأشكال قبل المسرحية في المغرب والتمرس بالعمل على خشبات المسرح الأوربي وورثه المسرحية (تلقى الصديقي تدريبه على العمل المسرحي في فرنسا أكثر من مرة، من بينها سنتان كاملتان مع جان فيلار) وفي عروضه السابقة على «المقامات» وضحت اتجاهاته نحو النظر إلى الأشكال المسرحية الغربية ومحاولة استخدامها في أعماله مثل «سلطان الطلبة» و«ديوان سيدي عبد الرحمن المجلوب»، وأعاد الصياغات العربية لأعمال من المسرح العالمى مثل «الجنس الطيف» عن برلمان النساء لأرستوفان، و«في انتظار مبروك» عن «انتظار جودو» لصمويل بيكيت، و«موميو خرصة» عن «أميدى» ليونسكو- أقول أيا ما كانت البراءات وراء تقديم الصديقي للمقامات فلاشك أنها كشفت عن هاجس مشترك بين المسرحيين العرب في الأقطار المتباعدة

وقد تحالفت ظروف موضوعية عديدة كى تجعل من التجربة الجزائرية هجرة هامة وذات دلالة في هذا السياق، انما أعنى هجرة الفنان المسرحي ولد عبد الرحمن كاكي وفرقة التى أسماها أعضاؤها



عبد المولى

«فرقة القراقوز» وكتبوا في اعلاتاتهم: «ان عملنا عمل جماعة فلا ضرورة لوضع الأسماء!» ان الجزائر لم تعرف المسرح الأوربي على النطاق الذي عرفته أقطار أخرى في مشرق العالم العربي ومغربه، وليس بوسع أحد أن يتحدث عن «مسرح جزائري» قبل الاستقلال في ١٩٦٢، كانت تجمعات قليلة محدودة النشاط، تقف العقبات اللغوية والثقافية الخاصة دون أن يقدم باللغة العربية على غرار ماكان يقدم في تلك الأقطار، وبدأ الحوار حول المسرح الذي يجب أن يقوم في الجزائر في ١٩٦٣. وجاء في البيان الذي أصدره المسرح الوطني الجزائري عقب هذا الحوار الواسع: «أصبح المسرح في الجزائر التي تبنى الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته.. مسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري، الواقعية التي تحارب الميوعة وتبنى المستقبل.. لا التجريدية التي لاتتعامل مع الواقع الثوري» بتلك الأهداف الواضحة انطلق كاكى وصحبه الى الشعب يدرسون واقعه، ويسجلون أساطيره وأشعاره وأغانيه ويغنون موشحاته ويرقصون رقصاته ويعيشون مع الصيادين في البحر والعمال في التجمعات والمصانع والفلاحين في القرى والمزارع، في عمل جماعي يتميز بالدأب والأناة وحب البحث دون التقيد بكليشيهات وأشكال مسبقة، وقدموا عدة أعمال مسرحية صغيرة أسموها «ماقبل المسرح» أي ما قبل مسرح جزائري فلقبت حقارة وجماهيرية واسمعتين في الجزائر وبين الجزائريين الفرنسيين في فرنسا، وصفها أحد نقاد باريس في دراسة طويلة بمجلة «آرت»: «أن أعمال كاكى متكئة على تحرك دقيق ولطيف للتمثيل (ضحك، كابا، قراقوز، مهرجون، مسرح إيماني، سيرك). ويبدو النص كأنه تقريرى، لكن هذا ظاهري فقط. والممثل مع المخرج يتلاعبون في تقديمه واللعب بكلماته: كل ما فيه ذو أبعاد: النقد، المزاح، وحتى العنصر التراجيدي والعنصر المرعب..» والمواضيع المشتركة لكل المجتمعات الانسانية تبدأ بتأسيس نفسها: وضع القانون، العدل، الطغاة، الصدق والمخاتلة، نظام المدن وروابط الحب وروابط الحقد، وسلاسل الجلادين وسلاسل الحقوق، المسموح والمنع، حق الثورة واستخدام العنف، والخلاصة تأمل عريض للجوقة بشكل تراجيدي وحاد يعبر عن نفسه بالاشارة وبالمخرجات الأيمانية وموجه لكى ينتبه المرء لنفسه (عن كتاب الدكتور قطايع سالف الذكر، ص ٨١، ٨٢)

ومن أسف أن ولد كاكي أصيب فى حادث سيارة أوائل السبعينات فقلت قدراته على العمل، لكن ثمة أجيالا بعده (من بينهم «فرقة البحر» التى أشار اليها الدكتور الراعى) تسير فى الطريق نفسه مستلهمة الأشكال الشعبية ومستعينة بالتكنيك المسرحى (بل والتلفزيونى والسينمائى) المعاصر لخلق مسرح جزائرى أصيل.

والمهم فى هذا كله عن الأشكال المسرحية العربية فى التراث أو فى الواقع أن شيئا لن يتطور ويكون له معنى إذا كان هذا «الرجوع» الى الشعب شكليا أو «نزولا» اليه لكنه التصاق حميم بالهموم والمشكلات وأشكال التعبير التى يعتبر العرض المسرحى- وسواء من أشكال الانتاج الثقافى فى المجتمع- انعكاسا لها. ولاشك فى أن هذا يختلف عن التقاط أشكال أو تيمات شعبية واستخدامها أطرا فارغة لنقل مضمون قد يتطلب شكلا مختلفا لعله شكل المسرح الأوروبى المعاصر بالذات (وبعض الأمثلة هنا تشمل أعمال الصديقى عن مسرح «العشب» ومسرحية يوسف أدريس «الغرافير» وبعض أعمال شوقى عبد الحكيم مثل «شقيقة ومتولى»، «المستخبي»).

رأس الذئب الطائر:

«القضية العامة الثانية التى يثيرها الدكتور على الراعى هى قضية العلاقة بين المسرح والتلفزيون، وهو يثيرها مرتين: الأولى فيما يتعلق بالدور الذى لعبته مسارح التلفزيون فى تخريب المسرح الجاد فى مصر، والمرة الثانية أكثر عمومية حين يتعرض لمستقبل المسرح العربى فى الفصل الختامى من كتابه. لقد كان الدكتور الراعى مسئولاً عن مسرح الدولة فى مصر حين أنشئت فرق التلفزيون المسرحية، وهو يعدد الأسباب التى أدت لتعثر المسرح المصرى منذ أواسط الستينات: تحالف تجار المسرح وأعداء الفكر التقدمى، ووقوف الدولة موقف التشكك بعد أن ظهرت مسرحيات تتخذ موقف النقد من بعض أعمالها، وبالتالي وقوف أجهزة من أجهزتها ضد هذا المسرح؛ وزارة الخزانة والاتحاد الاشتراكى على وجه الخصوص، ثم جاءت فرق التلفزيون: «من البداية اتخذ كل من التلفزيون ووزارة الثقافة- المسئولة عن المسرح- موقفا خاطئا ومتشككا.. وفى ظل هذه الحرب الأهلية بين مسارح وزارة الثقافة ومسارح التلفزيون خسر الفن المسرحى كثيرا، وقد كان من رأى مؤسسة المسرح- وكان كاتب هذا الكتاب رئيسا لها آنذاك- أن يقوم تعاون خلاق بين المسرح وفرق التلفزيون وبرامج التلفزيون عامة.. غير أن وزير الثقافة آنذاك لم يرض بهذه النظرة المتعقبة» (ص ١٨٤-١٨٥).

والذى أراه- وهو ليس بعيد الاستنتاج من مجمل حديث الدكتور الراعى لو أنه لم يؤثر أن يتوقف دون أن يد الخطوط لنهاياتها الطبيعية- هو أن الأمر كان يتجاوز قضية آراء متعقبة وغير متعقبة. كان انحيازاً من جانب الدولة نحو أحد طرفى الصراع الذى لم يتوقف منذ يوليو ١٩٥٢ بين ثقافة معبرة عن التوجه نحو مصالح جماهير الشعب، وأخرى مناقضة تتوجه نحو تلك الفئات صاحبة المصالح التى تحاول تحريك إنجازات يوليو لتحقيق أهدافها فى التسديد، وإذا نحن تذكرنا ماحدث من تحولات فى الواقع السياسى- الاقتصادى حول أوائل الستينات لرأينا أن

الأمر لم يكن عفواً. لكنه كان استجابة لهذه التحولات، استجابة تتكشف ببطء نسبي نظراً لطبيعة الفن المسرحي المركبة- لدى مقارنته ببنون الكلمة الخالصة- من جانب، ولاستمرار نضال بعض فناني المسرح الجاد أنفسهم من الجانب الآخر، ويمكننا أن نجمل هذه التحولات فيمايلي: فى يناير ٥٩ شن النظام الناصرى حملة واسعة النطاق ضد الماركسيين واليساريين والتقدميين الذين كانوا- بما يكتبون ويشيرون- ملمحاً هاماً من ملامح الثقافة المصرية فى المرحلة السابقة، ودخل المعتقلات مئات الكتاب والمثقفين، وخاف كثيرون من رأس الذئب الطائر، وفى يونيو من العام نفسه أعلن عبد الناصر التزام النظام بمضاعفة الدخل القومى فى أقل من عشر سنوات، وأصدر القوانين الخاصة بالبدء فى الخطة الخمسية الأولى (٦٤/٥٩). كان النظام قد اختار «رأسمالية الدولة» حيث تتولى السلطة الحاكمة القسم الأكبر والمؤثر من الوظائف الاقتصادية التى كان يتولاها المشروع الرأسمالى الخاص، وكانت الفترة من فبراير الى أغسطس ١٩٦٠ وتأميم مجموعة «بنك مصر» ثم «البنك الاهلى» هى المدخل لارساء قواعد النظام الجديد، ثم جاءت قرارات التأميم فى يوليو ٦١ لتكون حجر الزاوية فى اقامة قطاع للدولة يلعب دوراً استراتيجياً فى اتخاذ القرارات الاقتصادية ودفع عجلة التنمية، لكن هذه الصوحة لم تدم طويلاً، وفى السنة الأولى قصرت الخطة عن تحقيق أهدافها لأنها جاءت قبل قرارات التأميم وتوفر المدخرات الضرورية، وشهدت السنة الأخيرة منها بدايات تردى الوضع السياسى- الاقتصادى من جديد، وعجزت السلطة الحاكمة عن تجاوز أزممتها والتى كان تجاوزها يتطلب مواقف وإجراءات تتناقض مع طبيعتها الطبقية (أى ببساطة: عبور الحدود الفاصلة بين رأسمالية الدولة من جانب والاشتراكية من الجانب الآخر). هكذا وقف النظام فى مفترق طرق واحتدمت داخله الصراعات، وتحدث عبد الناصر- أكثر من مرة- عن الحاجة الى «ثورة جديدة» أى ضرورة إجراء تغييرات أساسية فى أجهزة الدولة ومؤسساتها وشن أكثر من حملة على مأسماه «الطبقة الجديدة» (٦٤/٦٣) لكنها كانت أحداثاً تعبر عن احساس بالازمة وخطورتها دون أن تملك السلطة القدرة على تجاوزها. وعلى المستوى الثقافى حدث لون من الردة عن الانجازات التى تحققت فى المرحلة السابقة، وكان الطابع الرئيسى لهذه الردة هو سعى الدولة الى احكام قبضتها وزيادة هيمنتها على النشاط الثقافى والاعلامى واخضاع العمل الثقافى لمطالبات الاعلام والسياسات اليومية، فأتمت الصحف تأميمياً كاملاً فى ١٩٦٠. لم يكن تأميمياً قدر ما كان محاولة لاحكام السيطرة على قنوات التوصيل من أجل تسييد رأى واحد وتضييق الحقائق على رأى المعارض، وفى ٦١ حدث الانفصال وكان ضربة حادة للحد الشعبى العربى الجارف الذى حققته زعامة عبد الناصر، وفى العام نفسه تولى مهندس الدعاية- عبد القادر حاتم- أمر وزارتى الثقافة والاعلام، فراح يدمج مؤسساتهما معا على نحو وضع الأساس القوى لتخريب الثقافة المصرية فى وجوهها المختلفة (المزيد من التفاصيل انظر لكتاب هذه السطور: «ازدهار وسقوط المسرح المصرى». القاهرة ٧٩ ص ١٢١ ومابعدها). وتحمل وزارة الثقافة نفسها آثار تلك الفترة المدمرة على المسرح المصرى فترى أن حصيلة العمل المسرحى فى خريف ٦٦ قشلت فى الظواهر الآتية: «وجود أعداد كبيرة من الفرق المسرحية ليس لها هدف واضح غير تغذية برامج التليفزيون، وزحام كثيف من العاملين يزيد عن حاجة الفرق، واتسام

الاتحاد بصفة عامة بانخفاض المستوى، والميل الى تغطية انخفاض المستوى بالذبح فى الاتفاق وتوزيع العروض من الخارج، ضعف سلطان التقاليد المسرحية وانفصال التقييم المادى عن التقييم الادبى والتشجيع على التحلل من الارتباطات الادبية، وتركيز النشاط المسرحى والموسيقى أساسا فى القاهرة وذبوله فى الأقاليم، وإهمال المشروعات والانشاءات الجادة. وسيادة روح البيروقراطية وغلبة الأجهزة الادارية على احتياجات الإبداع الفنى . وتقدر وزارة الثقافة أن ما أنفق على النشاط المسرحى خلال السنوات ٦٦/٦٢ / بلغ ٢٤٤٥.٠٠٠ جنيه تقريبا، وكان ثمن اتفاق هذين المليونين والنصف هو تخريب المسرح المصرى (عن وزارة الثقافة. «أهداف العمل الثقافى» ١٩٦٨، ص ١٢٤-١٢٥).

ولست أظن بوسع أحد- بعد هذا كله - أن يزعم أن ما حدث فى تلك السنوات كان شيئا عارضا، أو خطأ من جانب هذا المسؤول أو ذاك، وما أسرع ما جاءت مطرقة ٦٧ تصك رؤوس الجميع، وتفرض على المسرح المصرى- الجاد والهازل معا- موضوعات واهتمامات بل ووسائل عرض مختلفة كذلك.

أما المرة الثانية التى يشير فيها الدكتور الراعى قضية علاقة المسرح بالتلفزيون فهى أكثر عمومية- كما سبق أن ذكرت- وتتعلق بخطر حال وداهم هو المتمثل فى مسلسلات التلفزيون الملونة التى تحتاج العالم العربى الآن. هنا نتفق- كل الاتفاق- فى التنبيه الى هذا الخطر. ما أود أن أضيفه هو تأثير هذه المسلسلات على جمهور المسرح والعاملين فيه على السواء. ان هذه المسلسلات قد ضربت بالفعل الموهل الأخير فى صرح مابقى من المسرح الجاد فى مصر (ولست أعرف على وجه اليقين ماذا فعلت فى مسارح الأقطار الأخرى التى لديها مثل الرصيد الذى كان للمسرح المصرى) وماحدث بعد ٦٧ حين تحولت قائمة طويلة من أهم فنانى هذا المسرح الى المسرح التجارى قد حدث ويحدث الآن، فالهجرة الى المسلسلات أيسر وأجدى وأكثر مالا واشد بريقا ، ولو أن الدكتور الراعى لا يزال متابعيا للمسرح المصرى لرأى هذا الأثر المدمر وكيف يجعل من المستحيل عمليا أن يستطيع مخرج المسرحية توفير طاقم مناسب لها من الممثلين فكلهم- حتى الدرجة الثالثة والرابعة منهم- يلهثون فى سفر دائم وراء المسلسلات تلك فى ستوديوهات الخليج وأوروبا، وأدى هذا- فيما أرى- الى لون قبيح من تدليل الممثلين- النجوم على حساب كافة عناصر العمل الفنى (ان الأمثلة هنا تكاد تشمل معظم الأعمال التى قدمت على المسرح القومى خلال السنوات الثلاث الأخيرة، والعمل على اسناد بطولاتها الى أولئك النجوم أنفسهم، بل أن تلك المسلسلات نفسها تعيد تضدير الممثلين الى المسرح بعد أن تزيدهم بريقا وتدور الدائرة!). ان المسألة هنا هى المنافسة بين حركة رأس المال النشيط الذى لا يأبه لشيء سوى دورته السريعة محققا أكبر عائد من الربح، ومؤسسات بيروقراطية ليس لديها الدافع ولا الامكانيات كى تقوى على هذه المنافسة. ومن ثم فلست أرى الخير- كما يراه الدكتور الراعى- فى أن هذا «يعمل بكفاءة عظيمة على نشر فكرة المسرح والتمثيل والقصة التمثيلية على نطاق الوطن العربى كله، ويصل فى هذا السبيل الى بلاد عربية لم تعرف التمثيل ولا المسرح ولا الممثلين من قبل ويمثل هذه السهولة». فالأهم هو ما تقدمه تلك المسلسلات ودرجة الوعي التى تود لجمهورها أن يقف عندها ولاشك

عندى فى صحة مايقوله الدكتور الراعى من «أن التلفزيون أخطر من أن يترك فى أيدي تجار الفن. وأن من واجب المثقفين الواعين بالفن ومطالب الشعب معا أن يعملوا على أن يبقى التلفزيون فى أيديهم» (ص ٥٨٦، ٥٨٧) لكن المشكلة التى يسقطها الكاتب تماما هى أن أجهزة التلفزيون فى الدول العربية جميعا تابعة للنظم وسلاح من أسلحتها ووسيلة من وسائل تغييب وعى الجماهير وتوجيهه الى حيث تحب، وإننى أرجو أن يدلى الدكتور الراعى على الوسيلة التى يستطيع هؤلاء «المثقفون والواعون بالفن ومطالب الشعب معا» أن يبقوا التلفزيون فى أيديهم، ولا يكفى بأن يسوق لنا آراء المسرحى الايطالى الدونيكولاج والناقد المسرحى مارتن ايسلن على أهميتها.

المسرح التجارى / مسرح السلطة:

ورغم ان الدكتور الراعى يقول فى تقديم كتابه أنه «تعمد ايجاز الحديث نوعا عن الأقطار العربية التى أخذت حظا وافرا من التعريف بنشاطها مثل مصر. والأسباب فى الحالات التى وجد التعريف بها ليس كافيا، وأبرز هذه الحالات فلسطين وليبيا» أقول رغم ذلك فالفصل الخاص بالمسرح المصرى يشغل أكثر من ربع الكتاب كله (١٥٥ صفحة من مجموع ٥٨٨)، والملاحظة الأساسية حول هذا الفصل هى أن الكاتب يكاد يقف فى تعريفه عند منتصف الستينات لا يتجاوزه، فأهم الأعمال التى تناولها كتبت أو عرضت حول هذا التاريخ نفسه، وحين يعرض لأعمال كتبت أو عرضت بعد هذا التاريخ فهو لا يجعلها وسط حركة مسرحية أو اتجاه مسرحى، لكنه ينظر اليها منفردة معزولة عن سياقها (أعنى مسرحيات الجيل الثانى من كتاب المسرح المصرى بعد ٥٢ : محمود دياب، صلاح عبد الصبور، نجيب سرور، على سالم)، ومن ثم غاب عن الكتاب- على خطورته- واقع المسرح المصرى من ذلك التاريخ، وأشير بوجه خاص الى ما أحدثه فى المسرح المصرى واقع ٦٧ حين جعل كتلته الرئيسية تميل الى أحد الاتجاهين: المسرح التجارى (والدكتور الراعى يسقطه تماما من كتابه كله) وما يمكن أن نسميه «مسرح السلطة» (أعنى تلك المسرحيات التى اندفعت بعد ٦٧ الى مناقشة قضايا الهزيمة مباشرة أو من وراء مختلف الأقنعة، وكان معظمها يتحایل لتقديم تبرير لها أو يشى باحتقار الجماهير أو عدم قدرتها على المقاومة أو تهرة القائد والصاق التهمة بحاشية قاسدة أو الوصول الى عبثية كاملة تتساوى فى ظلها كل الأشياء أو الانصراف عن العالم كله والتماس الخلاص فى عالم آخر. واكتفى بالإشارة لهذه المسرحيات : بلدى يابلدى لرشاد رشدى وباسلام سلم لسعد الدين وهبه والمخططين ثم الجنس الثالث ليويسف ادريس ووطنى عنكا لعبد الرحمن الشرقاوى- أما مسرحيات على سالم فلها حديث آخر) وبقيت أعمال قليلة تلتصع كنجوم متاعدة فى ليل الهزيمة.

ويختار الباحث الأعمال التى يتناولها بالتحليل انطلاقا من التقسيم الذى اعتمده للمسرح المصرى بعد ٥٢ «انقسم الانتاج المسرحى فى مصر إذن اقساما ثلاثة هامة: الاول قدم المسرحية الاجتماعية النقدية التى قد تتحول بسهولة فى أيدي كتاب مثل نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى والفريد فرج الى كوميديا انتقادية ذات مضمون سياسى واضح ، وقدم القسم

الثانى المسرحية التراثية التى تفيد من ماثورات الشعب فى الصيغة والمضمون المسرحيين وأهم كتابها الفريد فرج ونجيب سرور وشوقى عبد الحكيم ومحمود دياب، وقدم الجزء الثالث مسرحيات سياسية أما معاصرة أو من تاريخ الأمة العربية، أعاد الكاتب بناء أحداثها وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الاسقاط على حاضر الأمة العربية وواقعها المعاش، وكان بعض هذه المسرحيات شعريا (عند الشراوى وعبد الصبور) والبعض الآخر كان نثرا، ويمكن أن يلدح بهذا القسم أيضا المسرحية التى اعتمدت تفسير الأساطير تفسيراً معاصراً (ص ٩٢-٩٤) وعلى أساس هذا التقسيم يختار الباحث نماذج للتحليل: عيلة الدوغرى لنعمان عاشور عن القسم الاول، والفرافير ليوسف ادريس، وياسين وبهية لنجيب سرور، واتفرج ياسلام لرشاد رشدى عن القسم الثانى (ومن المدهش حقا أنه يكتفى بالإشارة الى شوقى عبد الحكيم- وأعماله ذات أهمية فى هذا السياق- بأربعة سطور فقط لايهود لذكره بعدها). ومن المسرحيات السياسية ينتقى الكاتب كبرى الناموس لسعد وهبه وسليمان الحلبي لألفريد فرج وأرديب لعلى سالم وهاروت وماروت لعلى أحمد باكثير وباب الفتوح لمحمود دياب والوافد لمخائيل رومان وشقة للإيجار لفتحى رضوان. ثم تناول المسرح الشعبى من بدايته فيختار الست هدى لأحمد شوقى والحسين ثائرا وشهيدا لعبد الرحمن الشراوى وأخيرا الأميرة تنتظر لصالح عبد الصبور

وقد لا نتفق مع الدكتور على الراعى فى أساس تقسيمه المسرح المصرى إلى هذه الأقسام الثلاثة، وقد لانملك أن ندفع فى أنفسنا الاحساس بأن هذا التقسيم يعتمد مضمون العمل المسرحى حيناً وشكله حيناً آخر، وقد نرى أن بعض الأعمال فى قسم من الأقسام الثلاثة اجدر بالمناقشة فى قسم آخر وان افراه قسم خاص للمسرحية «السياسية»- دون مزيد من التحديد- هو ما دى لأن تقف مسرحية واحدة نموذجاً للقسم الأول وسبع مسرحيات للقسم الثانى وأن توضع مسرحيات مثل الفرافير واتفرج ياسلام وياسين وبهية- بصرف النظر عن اختلاف مواقف أصحابها ورؤاهم للواقع- فى قسم واحد. ثم ماكان: «هاروت وماروت» و«شقة للإيجار» فى واقع المسرح المصرى بعد ١٩٥٢؟ ان باكثير ينتمى فى رؤيته الأساسية وفى أهم أعماله الى ما قبل ٥٢. وبالنسبة للمسرحية الثانية فقد يكون مناسباً القول بأن دور الأستاذ فتحى رضوان- مناضلاً وكاتباً ومسؤولاً- دور جدير بالتقدير والاحترام فى ماضيه وحاضره معاً ولكن: هل يشغل الأستاذ فتحى مكاناً متميزاً فى هذا المسرح المصرى الجديد؟ وهل حقا أن مسرحيته شقة للإيجار هى «أول مسرحية مصرية تعالج موضوع الثورة الشاملة وضرورتها»؟ (انظر تحليلاً أكثر تفصيلاً لهذه المسرحية فى الكتاب السابق للدكتور الراعى: «مسرح الدم والدموع». القاهرة ١٩٧٣ ص ١٦٧-١٨٣) الا يعتقد الدكتور الراعى أن مسرحية «القضية» للطفى الحولى- الذى أستطه قاما فى تحليل أعماله- هى الجديرة بهذا الوصف؟.

الدوغرى ويستان الكرز:

* بعد هذا ثمة ملاحظات حول بعض الأحكام التى يطلقها الباحث فى هذا الفصل من كتابه، وقد لا يكون من حق أحد أن يعترض على الأحكام المطلقة التى يطلقها الدكتور الراعى عن عيلة



الدوغرى. فهى عنده «تقف على رأس ماوصل اليه المسرح العربى الذى اتخذ الصيغة اليونانية وسيلة للتعبير» (ص ٩٤)، و «النضج الذى رسم به نعمان شخصياته غير مسبوق فى تاريخ الدراما المصرية» (ص ٩٩)، أقول قد لا يكون من حقنا الاعتراض على مثل هذه الأحكام، لكن من حقنا القول بأن التشابه بينها وبين «بستان الكرز» لا يقف عند وجوه شخصية «الطواف» فى الأولى و«فيرس» فى الثانية- كما يقول الدكتور الراعى دفاعا عن المسرحية ضد ماذكره عنها المرحوم الدكتور مندور من أنها اقرب الى صيغة «الأوتشرك» الروسية، أى المسرحية التى تأخذ شكل الريبوتاج وسيلة فنية لها- بل ان هذا التشابه يمتد الى القضية الأساسية فى المسرحية: هو ارث الأسرة المعروض للبيع، وبسببه تتحدد مواقف الشخصيات فى اصطدامها بعضها ببعض واصطدامها جميعا بالواقع المتحول، وهناك الى جانب التشابه بين «الطواف» و«فيرس» هذا التشابه اللافت للنظر بين «أبو الرضا» فى الأولى و«لويباخينى» فى الثانية: كلاهما كان فى خدمة العائلة وحين هوت تقبم، يبقى الاختلاف الرئيسى بين العاملين كامنا فى طبيعة التخلبى عن هذا الأثر القديم نفسه، أن «بستان الكرز» كان عند تشكيوف رمز حاضر أن له أن يختفى بغير رجعة من اجل الانطلاق الى المستقبل متجاوزا الحاضر، ولو يا خينى هو الحاضر، هو الذى بدا قطع أشجار البستان كى يقيم مكانها فيلات للبورجوازيين القادمين، والمستقبل هو ما يتحدث عنه بروفيموت الى آتيا: «روسيا كلها ستصبح بستانا لنا» فتشاركه التطلع الى المستقبل الذى سيتطلقان نحوه: «سوف نزرع بستانا جديدا أروع من هذا.. أما بيت «عيلة الدوغرى» فليس كذلك، اللذان باعا نصيبهما فيه (زينب والدكتور) باعاه من أجل مظهر بورجوازى آخر: فيلا فى الدقى و«أودة مسافرين» واللذان بقيا (سيد وحسن) نحس أنهما بقيا على رغبهما وأنهما قد يتخليان عنه إن وجدا ملاذاً آخر، تهقن عيشة وسامى (فى مقابل بروفيموف وآتيا) هما اللذان يوحيان لنا بالانطلاق نحو فهم جديد للواقع، لكنهما لا يميضان بعيدا، فتورتهما تقف عند أن يستبدلا «دبل الخطوية» بأكلة دسمة!

وعن سليمان الحلبي يرى الكاتب ان «اعمق ما فى المسرحية من مواجهات هو مواجهة يقيمها

سليمان الحلبي بينه وبين نفسه، وموضوعها: العمل وضرورة العمل وجدوى العمل ويلابيه، فهو هاملتى النزعة، يرى بوضوح أن من واجبه أن يفعل ثم يروح يحلل ذلك فى عبارات تشبه كثيرا نجوى النفس التى جادل بها هاملت نفسه..» (ص ١٣٣) وربما يكون الأكثر دقة واقتربا من مضمون العمل القول بأن سؤال الحلبي لم يكن حول الفعل أو التوقف عن الفعل، لكنه حول طبيعة هذا الفعل: بعبارة أخرى أن الحلبي جوهره أنه مثقف (مصرى العاطفة أزهرى الشقافة عربى الاصل) أراد أن يتصدى للاستعمار فى إحدى هجماته الشرسة، وهو باحث عن سبيل هذا التصدى، لكنه لا يستطيع -بحكم تكوينه العاطفى والفكرى- أن ينتمى لتنظيم الثوار فى الأزهر ليكتفى بتعليق بعض المنشورات فى ظلمة الليل. انه يريد أن يقدم اجابته هو : سليمان الحلبي، انه ليس زعيما ثوريا أو قائدا سياسيا، لكنه أراد التصدى للاستعمار بالعقل والخنجر لا بالعاطفة والخنجر، وفى هذه النقطة الأخيرة يكمن جانب هام من جوانب التحقيق الفكرى لشخصية الحلبي- إن لم يكن أهمها- وما يندفع به لأن يتجاوز واقعه التاريخى المحدد وينطلق بمشكلاته الى آفاق أكثر انسانية وشمولا: ان التصدى للاستعمار لا يجب أن يكون هبة انفعالية سرعان ما تنتطفئ لكنه يجب أن يكون عملا عاقلا ومحسوبا بدقة، موقفا تتعقله الجماهير لاتنفعل به انفعالا عابرا ما أسرع تروجه ثم انطفأ.. تلك هى الرسالة التى حملها لنا الحلبي من أوائل القرن التاسع عشر الى منتصف الستينات من القرن العشرين، حيث شعوب العالم الذى كان مستعمرات ومناطق نفوذ تطرح على أنفسها السؤال: الاستسلام أم ثمن العدالة؟ وهذا عين سؤال الحلبي، بدمه قدم اجابته وحقق قضيته ، وهو القضية والبرهان.

والخلاف بين الدكتور على الراعى وبينى حول تقديم اعمال على سالم خلال قديم. ولست أنوى الدخول فى تفاصيل كثيرة حول اعمال هذا الكاتب ودلالاتها لكننى اثبت فقط بعض الملاحظات عن مسرحه، وعن المسرحية التى اختارها الباحث نموذجا لاعماله- وهى من أهمها واكثرها شهرة «أوديب» التى قدمت باسم «أنت الذى قتلت الوحش» فى ١٩٧٠ والتى يراها الباحث «بارعة وذكية وحافلة بأساليب الفكاهة الكاشفة، وهى توجه سهام الضحك الهادف نحو كل ما هو مريض ومتخلف وقاس فى حياة أهل طبية، ولايسلم من هذه السهام أهل طبية أنفسهم فانهم قد شاركوا فى صنع المأساة يتنازلهم عن حقهم فى التفكير والعمل بتواكلهم والقاء احوالهم على كنفى البطل الذى صنعوه لأنفسهم. (ص ١٢٩)

ولكن المسرحية كلها واقعة فى تناقض أساسى خطير: هى فى الوقت الذى تنفى فيه جدوى البطولة الفردية والتأليه الزائف تعود لتلقى بين يدى أوديب زمام المبادرة من جديد ، ويكون الحل الذى يلتصق فى ذهن كربين ليس سوى المغامرة الفردية مرة أخرى. ذلك أن أهل طبية جميعا متهمون عند هذا المؤلف بالعجز والحق، حتى عندما يخرج اليهم أوديب لينهى اليهم ماكان يمكن أن يفاجنهم وهو انه لم يقتل الوحش القديم يضيع صوته وسط ضجيج غنائهم له. وإذا كان الامر كذلك فما الحل؟ يقول لنا الكاتب بوضوح : فليبق الناس على حالهم حتى يتم صنع انسان جديد عن طريق الفن. نعم فكل التغيرات تحدث هناك، فى عالم الروح والمثل والحقائق المطلقة، لا واقع الممارسة والمجهود الانسانى من أجل حياة لايتهددها القهر والخوف. ان على سالم يقف عند العرض

ويظنه مرضاً ويزيح مركز الثقل عن القضية الأساسية الى قضية فرعية، والنجاح الجماهيري الذي لقيته بعض أعماله بعد ٦٧- دح عنك الآن انه كان من أوائل الكتاب الذين دعموا المسرح التجاري وقدموا له أعمالهم من ٦٨، ولعل أكثر أعماله جماهيرية هي «مدرسة المشايخين» التي كتب نصها- ان كان لها نصا- اما نتيجة أنه يتناول قضايا الواقع الساخنة التي تلمس أعصابها عارية عند الجمهور ثم يخلط الأحداث الجزئية لبعض مظاهر الواقع، بالاجابة لأحداث معروفة، بالموقف الكوميدي القائم على المفارقة، بشئ من الميلودراما، ببعض الكلمات الكبيرة التي توحى بأنه يناقش أخطر قضايا الانسان.. ولأشئ حقيقي وراعا. ان هذا يسرى في كل أعمال على سالم حتى آخر ماعرض له العام الماضي (على خشبة أحد المسارح التجارية) باسم «بكالوريس في حكم الشعوب».

تلك اهم الملاحظات هنا، على أنني يجب أن أضيف- على الغور- أن من أمتنع مايقدمه لنا الكاتب تحليله النفاذ والدقيق لمسرحيات مثل «الوافد» لميخائيل رومان و «باب الفتح» لمحمود دياب «الاميرة تنتظر» لصالح عبد الصبور، هنا يبدو الدكتور على الراعي- كما هو في أعماله الرائدة من قبل- الناقد المدقق في تحليلاته، المقتصد في قوله، المتشد في احكامه وتقويماته: استاذاً من أساتذة الكتابة النقدية بالعربية.

الباب الفلسطيني:

ببوالنسبة لما يقدمه الدكتور الراعي عن المسرح الفلسطيني اقف عند ملاحظات ثلاث أراها هامة: الأولى هي أنه يناقش في هذا الفصل عملاً سهيل ادريس هو «زهرة من دم ١٩٦٨» ولست أدري كيف يقع الباحث- وهو المدقق- في مثل هذا الخطأ، فمن الواضح أن الكتاب كله يعتمد الأساس الجغرافي- بكل ما فيه من شر وخير. ولست أتصور أن الدكتور الراعي لايعرف أن الدكتورسهيل ادريس لبناني المولد والهوية والاقامة والعمل والهموم، وليس يشفع للمسرحية أنها مكتوبة عن فلسطين، فالكتاب لايقوم على تقسيم موضوعي، ومكانها- اذا كان لابد من مناقشتها- هو الفصل الخاص بالمسرح اللبناني على نحو ما فعل الباحث حين ناقش مسرحية «الغرياء» للكاتب السوري على عقله عرسان- وهي ايضا عن فلسطين- في الفصل الخاص بالمسرح السوري. في الحقيقة انني لم أفهم مبرر إدراج هذه المسرحية هنا:

الثانية حول تفسير الدكتور الراعي لمسرحية غسان كنفاني «الباب» فهو يبدأ تناولها بقوله: «وفي غير قضية فلسطين كتب المناضل الشهيد غسان كنفاني مسرحية «الباب». كتب كنفاني هذه المسرحية عام ١٩٦٤، وفي ملاحظة ختم بها النص المسرحي المنشور تبه الكاتب قراء ومتفرجه الى أن عصر المسرحية هو الزاوية التي ينظر الأبطال منها الى الأحداث وهم خاضعون لأفكار ذلك العصر، دون أي اعتبار لما عرفته واكتشفته العصور الأخرى فيما بعد، ويحلل كنفاني من ان أية محاولة لتطبيق أفكار لاحقة وحقائق تاريخية حدثت فيما بعد، على وجهات نظر أبطال ذلك العصر لن ينتج عنه سوى تشويش المسرحية وتحميلها مالا تحتمله. ان موضوع «الباب» موضوع خطير، فهو لأشئ اقل من ثورة الانسان ضد الاله» (ص ٣١٢). غير أنني

أعتقد أن أحد وجوه سوء القراءة- التي يحلرنا منها الدكتور الراعى- هو قراءة العمل بمعزل عن سياقه من تطور ابداع صاحبه. ويزداد الأمر سوءا إذا كان صاحبه مثل غسان كنفاني: يسير ابداعه بهدوء وصلابة الى جوار قضيته الواحدة- فلسطين- من المنفى الى حتمية الفداء، من التششت الى ضرورة الثورة. هذا مدخلى- وأعتقد أنه صحيح- لقراء «الباب» وهو لا يمكن أن يؤدي لرؤيتها «في غير قضية فلسطين» ان منتصف الستينات التي شهدت مولد العمل الفلسطيني المسلح تجد مقابله في أدب غسان: أغلقت كل الأبواب التي تتخيل من ورائها ألوان السراب الخادع وتكشف وجه الحقيقة. لم يبق غير السلاح سبيلا وحيدا للعودة واسترداد ماضع. وأعماله قبلها هي الاطار الواسع الذى تنبثق من داخله ضرورة الفداء، هي حيثيات ما سيأتى بعدها، ثلاث سحابات فقط تظلل أرض عاد: سحابة الذل الصفرى، وسحابة الموت السوداء، وسحابة الدم الحمراء فأبها سيختار عاد لنفسه وشعبه؟ لا يتردد في اختيار سحابة الدم، ويصرع في هذا النزال فيرثه ابنه شداد فيختار البداية نفسها، ويقول شداد للاله بلسان هؤلاء الأبطال الجدد عند غسان «أريد أن اقاتل بها (الاله) وأصواته في الصحراء، وحيدا الامن سيقى وذراعى، واخطو الى موتى خطوة باسلة بعد خطوة باسلة وراء خطوة باسلة، الا ارتد حتى ازرع في الأرض جننى، أو اقتلع من السماء جنة، أو موت، أو غوت معا»، ويصرع شداد بدوره بين الأصوات والصواعق التي تتفجر من الأرض والسماء ويرث ابنه مرثد الملك فيبيد البداية نفسها: «يريد أن يبنى جنته على الارض، لا حرية للموتى سوى الموت والضرع، والطريق؟ هذا الباب الذى يفصل الموتى عن العودة للحياة، في هذا الباب تكمن قوة بها: القابع وراءه محتشيا بعجز الناس وخوفهم. أن بها لايموت الا بالعودة، بالولادة من جديد، يقول شداد بعد أن التقى بهبا في العالم الآخر سوف أنهد على الباب حتى أحطمه أو يحطمنى ولسوف ينهدون عليه من الخارج، هم الأحياء. لسوف نجعله يشف بين اكتافنا حتى يذوب..» لو كلفنى ذلك أن أبقي واقفا تحت مصراعه كل ماتبقى من الدهر» هذا الباب- تذكر اسم المسرحية- ما أشبهه بتلك البوابة التي كانت تفصل الارض المحتلة عما بقى من الوطن (قبل ٦٧ طهما) بوابة «مندلهم» يقف أمامها الموتى يلقون أثارهم وينظرون الى أرضهم بعيون تألق فيها الدمع الصامت وأبتسامات لاتعنى شيئا ووراءها يقف بها: تجسيد خوف العبيد وعجزهم، وفي عبورها موته، هذه الأبواب يجب أن تفتح من ناحية واحدة فقط، يجب أن تلتين تحت أجساد العبيد حين يقررون الخطو الى حياتهم الحرة خطوة باسلة. بعد خطوة باسلة في ضوء هذه القراءة هل تبدو مسرحية «لباب» في غير قضية فلسطين؟ يؤكد اقتراب هذه القراءة من الصديق هو أن مقالته غسان على نحو رمزي خالص في مسرحيته هذه كساء لحما ودما في روايته التالية «ماتبقى لكم ١٩٦٦»: ان مواجهة العدو- مواجهة حقيقية جسورة- والالتحام به وقتله والتخلص من الحقنة والحيانة هو ما يقبل حساب الحسانر، ويحول الهقايا والفتات لحقائق كاملة.

الملاحظة الثالثة حول عرض الدكتور الراعى لمسرحية سميح القاسم «قراقاش»، ولست اختلف حول هذا التحليل لكننى أضيف اليه أن الكاتب قد أسقط دلالة هامة في «قراقاش» هي الدلالة السياسية المباشرة، فمن المعروف أن سميح القاسم يلتزم منهاجا محدد في الفكر والعمل السياسى

وأنه يعبر عن هذا المنهج فى شعره ومسرحه معا، وفى ضوء هذا المنهج يصبح «قراقاش» رمز المؤسسة العسكرية الاسرائيلية، هذه المؤسسة - من حيث طبيعتها العنصرية العدوانية - هى التى تحول دون لقاء الأمير وعذراء الشعب، بعبارة واضحة ان قيام هذه المؤسسة العسكرية هو مايحول دون قيام تعايش حقيقى بين اليهود والعرب فى ظل دولة علمانية على ارض فلسطين. ومثل هذا التفسير السياسى المباشر ليس غريبا على ابداع سميح، ولعل آخر مسرحية نشرت له أن تكون دليلا : ان موضوع المسرحية يتمثل فى عنوانها «هكذا استولى هنرى على المطعم الذى كان يديره رضوان وشلومو وحوله الى دكان لتجارة المعلبات» (اقرأ عرضا لهذه المسرحية فى عدد مجلة «الاقلام» العراقية الخاص بالمسرح العربى المعاصر آذار ١٩٨٠). ومن التنطع النقدي ان يعترض معترض على هذه المباشرة فسميح يكتب من داخل الزنزانة الاسرائيلية ويعنيه - قبل كل شئ - أن يصل لجمهوره وأن يحسه ويحرضه.

* بقيت بعد هذا عدة ملاحظات جزئية صغيرة، لست أراها سوى هفوات قلم، لعل الأستاذ الدكتور يلتفت اليها فى طبعات تالية للكتاب، من ذلك مايصف به ترجمات خليل مطران لاعمال شكسبير بأنها ترجمات «متميزة» ولست أدري حقيقة مايعنيه بهذا الوصف. وكلنا يعرف أن «شاعر القطرين» لم يكن يعرف الانجليزية، وأن ترجماته هذه عن الترجمة الفرنسية وانها فى معظمها بعيدة عن الأحساس بمقتضيات الترجمة للمسرح، وقد شهدنا عرضا لماكبث من ترجمته، ولازلنا نذكر تعثر بلاغتها القديهة على ألسنة الممثلين والممثلات.

ويصف الدكتور الراعى مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك» بأنها أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحى عربى من إرث ألف ليلة وانتشاله من جمود الماضى الى حيوية الحاضر» (ص ١٩٥) ولست أقل من الدكتور الراعى حماسا لسعد الله ونوس وعمله لكننى أرى فى هذا الحكم انتقاصا من قيمة أعمال أخرى أشير من بينها على وجه الخصوص الى «حلاق بغداد» و«على جناح التبريزى» للافريد فرج. ويقول الدكتور الراعى تعليقا على مسرحية - مصطفى الخلاج - «ال دراويش يبحثون عن الحقيقة» انها تدور حول ظاهرة التعذيب التى سبق ان لفتت انظار الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر فاعد دراسة عن التعذيب فى القرن العشرين» (ص ٢٠٠) ولست أعرف أن سارتر قد أعد مثل هذه الدراسة (هل يعنى الكاتب «عارنا فى الجزائر») ؟ الا اذا كان يعنى تقليبه لكتاب فرانز فانون «معذبو الأرض». غير أن الأجدر بالاشارة فى هذا السياق هى المسرحية التى كتبها سارتر عن هذه القضية «سجناء الطونا، ١٩٥٩». وفى الفصل الخاص بالمسرح فى لبنان يترجم الدكتور الراعى عن مرجع بالفرنسية للدكتور غسان سلامة بأسماء فرقته وفنانيه فيذكر الفنان رمون «جبارة» على هذا النحو مرة ويذكره مرة أخرى «جيببارا» (ص ٢٣٠).

وفرقه «مختبر بيروت» أو «المختبر المسرحى» «يذكرها باسم «المسرح الاختبارى» (ص ٢٣٢)، وهكذا. وفى الفصل الخاص بالمسرح فى الجزائر يذكر الدكتور الراعى أن «نجمة» هى مسرحية لكاتب يابسين، والحقيقة انها ليست مسرحية لكنها رواية طويلة (وقد قدمت لها ترجمة عربية تحتازة منذ سنوات عدة)، وربما كان الخلط هنا راجعا لأن «نجمة» هو نفس اسم بظلة

مسرحة ياسين «الجثة المطوقة». وهي عنده رمز الجزائر في كل الأحوال.

في كل ماسبق حاولت أن أثيرى المناقشة حول هذا الكتاب الهام. هذه الهداية الحافزة والمهمة، خطوة في طريق التغلب على التجزئة ومد الأيدي للتلاقي عبر الحدود المصطنعة والزائفة، وكفى الدكتور على الراعى أن يكون من الرواد هنا كذلك : نعم كان لابد لأحد أن يبدأ..
(١٩٨١).



نشر هذا المقال في مجلة «شئون عربية»- العدد ٣- مايو آيار ١٩٨١. ونعيد نشره، هنا، نعمة للدكتور على الراعى، ونظرا لأهمية المقال وموضوعه.

اليوم مع الباعة العدد الجديد من مجلته

اليسار

رابية المستضعفين في الأرض

● اغتيال شهدي عطية الشافعي
● عبد الناصر والشيوعيون

شهور العسل .. وسنوات الصدام

● يوليو.. وعبد الناصر.. وعالم الفقراء
● سلطات كاملة ليرفح على تشكيل مجلس الشعب
● قدر كبحي للثلاثين برغم عمر عشرين العيش
● هل تنهض الطبقة الوسطى؟ افندرسها؟
● المؤتمر ٢٨ للحزب الشيوعي
● السوفييتي يسقط برنامجهما

● الفساد حول السؤلين إلى محروقة من الشفعين
● تجريدة الجنرال أبو سعدة؟
● رب العالمين وفارس من: واشنطن - باريس - موسكو
● شيوعيا - ميثاقا - القدس - بيروت
● كاريكاتير: همزاري عمرو بام وكبريت من الفنانين العرب
● واقرأ هؤلاء:

احمد يوسف / اسبغ النقا من / د. هديل اثير
حسن بركة / د. رفعت السيد / مديح عيسى
د. عبد الحليم اثير / د. غدار من / مائدة من يوسف
محمود الخطير / محمود الخياط / نورف الشريف
د. نيفات لبيب رزق / وآخرين

جنيها واحدا

١٠٠ صفحة

من هذا العدد



قصص

سميد الكندراوى / محسن يونس / ابراهيم قنديل / طاهر السقا / مجدى حسنين

قصائد

محمد مهران السيد / بدر توفيق / أحمد طه / محمد الخرسى / مجدى الجاهري

مآوى للطيبين

سعيد الكفراوى

القرآن:

ورأيتنى أتأمل وجهه الصغير، العطوف، ويدنه الضعيف الذى هو من عظام وجلد، يفرق فى ثوبه الأبيض الذى يرتديه فى الشتاء والصيف، وعلى رأسه طاقيته التى يحتمى بها، والتى تبين من تحتها أذنان كبيرتان بينما تتألق فى الوجه عيناه بلمعة حزينة.

ووجدتني ألحظه يضع ذراعه اليمين على حاجز الشباك وينظر الى بعيد، الى الطريق الذى يفضى الى هناك، حيث تهب من نهايته رائحة من الماضى، والشمس ما تزال فى صحوة الضحى.

- لا تتعبنى يا أستاذ... أنا قلت.. وإن كان لابد فعليكم الثلث، وعلى الثلاثين.
ونهض فاردا يده الضئيل، النحيل، وشد ثوبه الأبيض من تحته ثم عاد فجلس وقد خلع حداً
البنى صغير المقاس.

- لكن ياعنى هذا أمر سابق لأوانه، والكلام فيه...

قاطعتنى:

- والله أنتم أحرار. وافقتم كان بها، ما وافقتم سوف أبنيتها وحدى.

لم يكن الضحى كغيره.

شمسه حارة، وبضياء كرهيف القرن، وعيال على الجسر تطارد بعضها فتثير التراب والعفاز.
همد قليلاً وراح فى تأمل وقور، تتركز عيناه على هدف غير مرئى، لا يبتسم ويسوى ياقة
ثوبه بكفه الصغير المرتمش.

أزعجتني حالته، وتوترت من اصراره الغريب على طلبه المصر، وقلت له:

- ياعنى لا تشغل بالك بهذا الامر. سوف تبني المقبرة فى أوانها، ولاداعى لكل هذا القلق. قال
كمين يعادى تقسم:

- من يضمن لى الحياة من الموت.
- وبدا طلبه يتحول الى هاجس يقلقه، ويسرى مع دمه، وتحول عمى الطيب لطفل صغير، قليل الحيلة، يظل من هاربة مجهولة، صحت فيه.
- يا عمى علينا أن نحسن الظن بالله.
- الموت علينا حق. وأنا لا أريد ان ادفن فى مقبرة باليه.
- يا عمى الاعمار بيد الله، والموت يأتى من غير ضجيج، ولكل أجل كتابه.
- تنهد فارغ الصبر ونظر ناحيتى مستجدا، داعيا:
- اللهم احينى ماكانت الحياة خيرا، وتوفنى ان كانت الوفاة خيرا.
- كان أبى يجلس على أرض المنذرة يجدل جدائل من الخوص ويصنع منها مقاطف السباخ، وكانت الجديدة قد طالت والتفت حول نفسها فى دوائر، وبدأ أبى يدفع بالمسلة الحديد ويشد خيطها ويصنع أول المقاطف.
- كان أبى يلبس ثوبه على العرى، يبين من فتحه الصدر شعره وقد خطه المشيب. كان صامتا، عارى الرأس، الملح انفه المهول وقد سرح فوقه سرسوب عرق خفيف، يتصنت لحديثنا الغريب ويجز على أسنانه كلما شد خيط الجديدة، متأملا بوعيه ماتشكلم فيه.
- لم يفتح أبى فمه بحرف لكنه نهض فاردا طولہ واجتاز باحة الدار، تسقط ذراعه بجانبه، يخطو على التراب بقدمين حافيتين، متجها ناحية كوة فى الجدار سحب منها سكيننا مشحوظا، مجتازا الباحة حتى «مراح» القنم ورأيته يدفع أمامه بالكيش المسمين حيث قيده من قوائم بذراعية، وقبض على السكين بأسنانه ثم ألقي بالكيش على الأرض ويرك فوقه.
- نهضت مفزوعا عندما رأيت أبى يجز عنق الكيش فيندفع من مكان الذبح شلال من الدم أغرق يده، وسكينه ولطخ ثوبه.
- رأيت أبى ينظر الى الكيش الذى يجود بأخر انفاسه راقسا الهوا بهواقزه، رايته يصيح فى عمى الآخر:
- نادوا الفقهاء والمقرئين، واعملوا خاتمة اليوم.
- ثم شخط فى أمى الواقعه بدهشتها على العتبة:
- وانت يا ولية. اشعلى النار، واطلقى البخور حتى تنفك هذه الساعة النحس.

بيوت من لبن أخضر

أحمل حقيبة صغيرة تحت ابطى، وأمضى بجانيه.
البلد القديم تتقارب بيوته وتتداخل، تفصلها حارات مسدودة لا تفضى الى مكان، شائبة ورمادية، متربة، ومقشورة الهياض، واقفة فى صبر وحكمة السنين، ترى على ملامحها السنين كالمصائر، وهى باقية، خارجة عن الزمان العام ومتوحدة بألفة، انها بيوت من لبن أخضره
عصر وقفة العيد يدفع بدخان الكوانين عبر السطوح ناحية سماء مفتوحة على المقدر والمكتوب. أجساد هزيلة تتحرك ناجية مد الظل على الجسور، وقناطر المياه، وعند مسارب الهواء الحر فى انتظار انقضاء آخر ساعات الشهر الفضيل. كل شئ على حاله.
«السدره» فى الساحة، والاطفال بعدد النمل، يجرون تحت سحب التراب، وتشيع فى الحيز الواسع فطرة الحياة حيث يتمسك كل واحد بعمره ولا يفرط فيه حتى لو كان كومة من عظام.
قبض عمى على الكف النحاس وخبط، وسمعت رنة الخبطة فى فراغ الباحة من داخل الدار له صدى يوقظ العتمة وينبه المقيمين.

-من؟

جاء من الداخل الصوت المشروخ بعجز العمر، وطول البقاء فى هذه الفانية، وخرجت امرأة تتشبع بالسواد، عمشاء، مخبوضة العين، أمسكت ببابها وتأملتنا، ورمشت بعينيها الخاليتين من الرموش.

- نعم. من؟

- أنا الحاج أبوريه ياعمه الفية، كل سنة وانت طيبة. هللت الفقيرة بصوت امتلا فجأة بالسرور، وابتمست بانسباط العيال،

- يامرحبة بالكريم ابن الكرام، والنبي انا قاعده من الصبح فى انتظارك، أسأل نفسى، ياترى مالذى آخر الحاج؟ سنة خير عليك وعلى أمه محمد.

أخرجت من الحقيبة مظروفا باسمها اعطيته لعمى قدسه فى كفها، قدسته بدورها فى جيبها بدون أن تفتحه وكأنها تعرف مافيه عبر سنوات طويلة من الأخذ والعطاء، وراحت تصيح:

- رينا يتجيك، وي طرح البركة فيك يا حاج «أبوريه» ويجعلك سنديا للمحتاج، وأهل السكك. قادر يا كريم.

من دار لدار ينتقل عمى وأنا أسير خلفه، يعطى حقوق الفقراء، وأهل السبيل من زكاة ماله. وكلما سرنا ألقينا السلام فقره علينا الاصوات مرحة، وتنهض الأجساد واقفة اهلا يا حاج، تفضل. كل عام وانت بخير.

وارى وجهه وقد أضاه الرضى، وانتشت حواسه بالتبريكات، الا اننى وفى لمحة من زمن كنت ألمحه يغيب ويتقبض صدره ثم يقف متاملا طريقة داعيا
-اللهم لا تسالك رد القضاء، ولكن نسألك اللطف فيه.

تجاوزنا شرق البلد، وخلفنا وراءنا العمار، وصعدنا ناحية النهر، ورأينا على الجسر نصب ذبانج العيد، معلقة عليها المواشى الصابحة بختمه وبها، حولها أهل البلد فى انتظار شراء لحمه العيد،

- باقى من؟
أخرجت من جيبى ورقة مدون بها أسماء أهل الله، وأخذت أراجعها اسما، اسما؛
- باقى يا عمى الولية «بهانه»

- «بهانه»؟

قلت:

- نعم بهانه الولية الممسوسة تلك، التى عندها حبة لطف، والتى تسكن عند مقام سيدك
«زنفل».

ولما رأيته يردد اسمها محاولا أن يتذكرها قلت له:

- الولية يا عمى الذين يقولون عنها انها تعرف الغيب.

أجاب

- آه.. عرفتھا.

خوضنا فى الحقل ورأينا قبة الولي، ولاحظت دار بهانه الصغيرة، وكلما اقتربنا منها وضحت
أشياءها، عشة دجاج. شجرات من خروع.. حوض ماء معكر. ومنشر عليه هدمات بمزعة يطرح
بها الهواء الذى اشتد مع رواح الشمس.

طرقت الباب، ووقف عمى خلفي، وجاءنا صوت بهانه الممسوسة، ميمزا بجذبة المجاذيب:

- ادخل يامن تنادئ الدار فارغة.

دفعت الباب فأن أنينا رفيعا، وخطينا عتبة الدار ودخلنا.

كان الضؤ يأتى من نافذة غريبة فيهدد العتمة، وكان عمى يقف فى هذا الضؤ الذى يحدد

ملاحظة

ما أن تفرست فينا الهيلة وحدقت وجه عمى حتى جحظت عينها، واندلق لسانها كلسان كلب
عطشان، وبدا وجهها للحظة وكأنها سحقة الرعب.

كبهشت المرأة المجذوبة بكفيها كبشة التراب، وأطلقت صرخة مروعة، معلولة، وخائفة، ورومت
عمى بحفنة التراب الذى شكل سحابة صغيرة فى سماء الباحة بلون المغارب.

سحطة لتطار الأرياف - الوداع -

سكة حديد بقضبان أربعة اثنان يلعبان للمدينة الكبيرة، واثنان يذهبان للبحر الكبير مظلة
من خشب تحترق بالشمس، وطول القدم، كالحثة، ورثة، مشغولة باهرامات من خشب بناها الانجليز،
على أرضها مقاعد متاكله بانت ضلوعها الحديد، وياقطة عليها اسم البلد بخط النسخ «كغور
حسانين» أشجار يزهرات نارية، وصف يشكل سورا نباتيا، وسورا آخر من حجر جبرى، مبقور
البطن بفتحات فى أماكن عديدة يمر منها الأهالى:

- سوف أحضر أنا والعيال ثالث أيام العيد

- تشرف يا عمى، وكل سنة وانت طيب

- لن أوصيك بهنات المرحومة أختك

- هم فى عينى، ولاتنلق.

كانت الشمس قد اختفت، وعلى المصلية المقابلة للمحطة يخطو الفلاحون الى السهر للوضؤ. جاء صوت القطار من بعيد منذرا، يصعد فى فراغ آخر النهار المقضى بايقاع مسيطر، وهجمة تملو من ضجيج، تصاحبه «دجدة» العجل على القضبان الحديد، يلوح عبر الافق، يكبر شيئا فشيئا حتى دخل المحطة بوجهه الكتيب، ونفثات البخار المحبوس تطلق وشيشها فى الحيز الضيق للمحطة القديمة.

- مع السلامة ياعمى.

مد لى كفه وتحرك ناحية القطار لكنه عاد وشد على يدي وأكد قوله:

- خذ بالك... العيال...

كان القطار قد تحرك فهم وامسك بحديدة الباب وأعانه شخص حتى شبط ودخل المر الضيق، كنت أقف على الرصيف أنامل القطار وهو يتحرك، وتذكرت فجأة اننى نسيت أن أخبره بشئ. جريت بعزى خلف القطار الذى تهبأ الآن لسرعته، صحت بأعلى صوت:

-اطمن يا حاج.. سوف نباحر البنا...

لكن صوتى كان قد ضاع فى الضجة التى اشتدت، ونفثات البخار، والقطار يغيب عنى رويدا، رويدا حتى بدا فى الافق البعيد نقطة صغيرة سرعان ما انفتحت مفسحة المدى لليل وشيك الهبوط.

حاصل البشارة، صاحب الهمجين:

ورأيت به يقترب وكنت أرقبه من هناك من عند ملتقى الريح «بالسدرة» القديمة وغرابيل الغرقى، الرجل الذى يعتمر عمامة ويشد وسطه بازار يلتف على قفطان من لحرير الأزرق المخطط بخطوط تلتمع فى ضوء النهار كانت أمى ما تزال تعد جمرات النار وتحصى بحساب القمر والشمس والنجم مدى قوت المواسم والجذب فى الحقل والشح فى المحصول وبوار البتات وزبارة الغائبين فى المنام وبنات أختى فى الساحة يرششن الماء و«بهانه» المجذوبة تحت نور أبىن اربعتاشر بالقرب من الجميزة البعيدة تطلق مرة الغناء ومرة العويل ومرة الكلمات التى قالها سيدى الخضر وعلى السطح المقابل تطير الحمام وتخط على القش والوقيد يتقدم نحوى بحضور الذى شغل الفراغ وأخاف الطير فى العلى يدفع بجسمه النحيل ويطوح ذراعية فى كتفه الضحى يخترق بهاراته شمسه مدفوعا بتاريخه وكأنه الشيخ صاحب الجسارة التى تنساب من خلاياه وترتقى وهذات المحال وكدها وأنا ما يزال بعد أخضر الغود يدي بيد عمى يطلعننى على أول ما أدركت من حرف للهجا، أ ب ث ج يدفع بيمينه عنى أجر علومى ومعرفتى ويترككنى هناك ويمضى أجلس تحت ظل المئذنة أحصى بفرع الصغار دقات قلبى التى أسمعها من عند عتبة الطفولة وحتى قراءتى لورد النبى من عند بدايات الاختيار وحتى مجلس الشيخ على دكته يشيح بيده بمسبحته بحكمته فى وجه اقتراب المغارب وتسلل بدايات الظلام القادم من عند أسوار التخوم التى تحبسها بين مداميك البناء القديم الذى خلفه الجدود عند شطآن الترع فينهض بداخله قارئ الشعائر كفيف



البصر وخادم المقام ينير القناديل الرهيفة التي تتلاعب بالضوء فتكشف الأرض عن سجاجيدها وحصرها المرسومة بخيوط الدهشة وبأول المعارف ونهايات الظنون ونباتات الله حيث كانت في رأس الأدمى حلما يقترب منى فتنتزع الريح العمامة فينكشف الرأس ويظهر الشعر المنقوش الخشن كالشوك وتحرق نار الشمس لحية القادم ويتمرى بدنه من قفطانه وتطلق العينان لهيا من مخاوف وأدرك قبل أن يقول أن ما قد جرى جرت به المقادير ويصعد الى خبره عبر كلماته الواضحة بغير سر أو تقية:

- عملك؟

- ماله؟

- تعيش أنت.

والضحى والهـاء

كانوا بحديقة البيت جالسين على كراس، ومقاعد من الخشب، وكانت النسوة جالسات في حلقة بجانب السور، تجلس وسطهن امرأة عمى وقد شدت رأسها بطرحتها السوداء. كانت مفتحة العينين، مدهولة، لاتبكي وقد اصفر لونها، يشى وجهها بالقد والخراب. تحت تكسية العنب تقف ابتناه وقد لفتا حول عنقيهما طرحتان تشلشلان بهما وكأنهما تدفعان ضربة مفاجئة.

- ألف عيشة بكدر ولا نومة تحت الحجر يابه.

نهضت «هانم» الصغيرة ورمقتني بعينيها الباكيتين فهكيت، ورحت أفكر فى عمى، وفى ذلك الاحساس المروع بالموت، وتساءلت: كيف تقدر هذه النفوس الطيبة أن تتحقق من نهايتها؟ صعدت للغرفة التى يرقد بها عمى. كان على سريره كائنات، مغطى كله بلاء من القطن وعلى الجدار صورته شاها يتقسم، على الكنبه التى تواجه السرير قماش من حرير للكفن ومقطع من الشاهى، وصابونة معطرة، ولبقة من شعر أبيض شاهق. ينشغل المغسلان فى تجهيز الكفن.

- الله يرحمك يا حاج «أبو ربه» كان رجلا من الصالحين بصحيح

قالها المغسل المعجوز وصاح:

- ماء الغسل يا أهل الدار.

وحملنا عمى ووضعناه على خشبة الغسل الكائنة على أرض المر بالقرب من الحمام دخلت علينا امرأة ابن خالي تحمل طستا ممتلئا بالماء الفاتر، ووضعت به جانب الخشبة وعادت بآخر ممتلئا بالماء الهارد ووضعت به جانب الأول.

بدأ المغسلان فى انتزاع أثواب الدنيا عن عمى، ولما كشفوا عن وجهه خلته بيتسم، ورأيت مغمض العينين كمن فى غفوة، مازال حمرة خفيفة تشيع بوجهه، وهالة من الرضى بالقضاء المحتوم ترتسم مجللة ملامحه.

بكيت بصوت سمعه المغسلان

- ماهذا يا أستاذ. من الذى يبكى فى حضرة ميت؟.. يهذب المفارق ببكاء أهله عليه.

ورأيتنى فى حضرة الموت كأنى أجوس من تحت بوابة شاهقة، أخرج من بين صفيين من الاعمدة الصخرية، واجتاز دربا مغفرة بالتراب، تحترق شمس الغصارى، مقارقا قلبى لاية مباهاجه، أرانى مستقبلا هؤلاء الذين فارقونا وهم هناك يستقبلون ذلك الطيب المفارق يتقدمهم الحفظة المنشدين «ومن ياتيه مؤمنا قد عمل الصالحات فأولئك لهم الدرجات العلى، جنات عدن تجري من تحتها الأنهار».

أفقت على صوت صب الماء فوق بدن عمى، ورأيتهما يقلبان على وجهه وجنيه، ويدعكان جسمه بالصابونة، والليفة، ورأيت عمى يطاوعهما فيما كانا يستران عورته ببشكير كبير:

- وجاءت سكرة الموت بالحق.

قالها المسن وأخذ يخلط الماء الفاتر بالماء الهارد ويصب من إبريق النحاس، ويدفع بالصابون الى أرض المر. أقعدها وأخذ يضغطان على ظهره، وعدلا من ذراعية ووضعاها بجانبه ورأيت خطا من سائل أصفر ينساب من قم عمى.

انتهيا من تجهيزه وألبسناه ثوب الآخرة، ووضعناه فى نعشه المستقر بجانب جدار الحجرة، وغطينا النعش بمقطع الحرير، ورأيت زوجة عمى داخلية من الباب، مجتازة صفوف المعزين حتى اذا ماوصلت للنعش وقفت عند رأس الميت- زوجها- وسمعتها تهمل له فى أذنه «مع السلامة يا حاج والسماح» وإن كان جرى منا شئ: «السماح» وتتقابل عند وجه كريم.

لم تكن تبكى، فقط رأيتها قد يدها وتسوى مقطع الحرير، وتخرج من جنبها زجاجة عطر، أخذت ترش منها على النعش حتى أفرغت عليه الزجاجة.

**ساروا» لى الشيخ أحمد أبو عرب لإحد البلد عندما دخل عمى
«بيت التراب» بعد انقضاء عام على وفاته:**

- اسمع. من يوارى الناس التراب لا يكذب، هو المنذور للموت حيا مع كل دفنه ميت، صدقنى اذا ما أخبرتك لأن للقر ضغطة لاينجو منها أشجع الرجال.

وشد شال عمامته، ولحمت رعشة خفيفة أسفل ذقنه.

- ماأريد أن أقوله، أن رجلا مثلى يعيش بين الموت والحياة، ويرى ويسمع، ولايجد سببا لان يكذب على الله.

صمت قليلا، بعدها دس يده فى جيب الصدرى وأخرج علبة دخانه وأشعل سيجارته وأخذ نفسا عميقا طرده من منخرينه وقال:

- ياولدى، تعرف أنهم يسبقونا ليجهزوا فتحة القبر. يأتون بالطين ويلوكونه بالبتن، أحضر أنا بعدهم بقليل، أظل جالسا وهم يعملون، مرة أقرأ سورة «يس» كلها، ومرة أتأمل ما انا فيه، أن ترى مقبرة وحدك، غير ماتراها وأنت فى قلب زحمة المشيعين، مامن مرة لم أعرف الخوف. دخول القبر دخول للموت، الصمت داخله يقزع أشجع الفوارس، ولايتحمله العفاريث الزرق. أن تشعر أنك بين يدى الله، بين يدى الموت. أرى من مجلسى الشمس، وأسمع الريح، وأتأمل الذهب الازرق يطن فى الحيز بين المقبرة وأشجار «الكافور» «والدندان» «والمستكة»، و«التمر حنة» حرصا على الموت وونساً للمفارقين، فإذا ماسمعت تلاوة القادمين بصحبة الميت من بعيد، وسمعت العويل، خلعت مداسى، وثوبى التنظيف، وغصت من الفتحة الى باطن القبر، أتأمل الباقي من عظام السابقين، الذين كنت أعرفهم أزيح الرميم وأكومه بجانب جدار القبر، وأسوى التراب بيدي للقادم الجديد، وتؤنسنى تلاوتى، مستعينا بها على زمته القبر، لكنها لا تنتزع من قلبى مخاوفه. انتهت لصوته وقد اختلج، وزادت رعشته أسفل ذقنه، ورأيت عينية تزوغان منى وتغيب، وخيل الى أننى أسمع ضربات قلبه.

- يابنى مارأيتته لا يصدقه الخيال، ولا خطر على قلب بشر، كان عمك كاملا كمن دفن الباحرة، لم يبيل منه الكفن، ووجهه كان مكشوفاً، ينام فى وقاره، أخذتنى الدهشة عندما رأيت فى سقف المقبرة، فى فجوة ليست عميقة، خلية من عسل النحل، يطن النحل ويدور فى دورات، رأيت الخلية تطفح عن آخرها عسلا شهباً أضاء بالنور المتسلل من فتحة القبر فبدأ وأنا أتأمله كقطع من البهلور المصنئ.

كان العسل ينساب فى خطوط حلوة، ويساقط من سقف المقبرة الى قم عمك المفتوح. لحظتها روعت وأدركت بفطرتى: أن الطيبين فى الدنيا، هم الطيبين فى الآخرة.

هى وحدها امرأة فى الهدوء، ورجل.

المرأة تأملت الرجل ثلاث مرات هذا اليوم.. فى الظهر، والشمس تسقط فى حجره.. وحين الشمس مالت فى العصر.. ولما النور عن الدنيا شحب، تروح الى بيتها، وترجع، فى نفس المكان، والمرأة رأت فى كل وقت من الأوقات، التى تأملت أن لمعة على جلده تضوى، ضربت خدها المرأة ضربه. وقالت لنفسها إن لحم الرجل ليس مثل لحم رجلها، وإن هذا صحيح، ويكون، فالرجل هذا هو المعلم حنفى، حين يمر فى شارع من شوارع البلد، يصير جحر غل يهيج، والنسوان يجيئهن صرع، وصوتها ارتفع. قالت: مرتاح مرتاح. وهى المرأة فى الزقاق الضيق، يطل على بيت المعلم تكمن خلف شجرة خروج مزروع، خضرتها تدوم، وتعرش ولا تفضح اذا نظرت المعلم، يتعد فى فراندة بيته.

دعكت المرأة ورقة من الخروع، وهى مأخوذة، قربت المدعوك من أنفها، وشمته، تافلت، وتفلت، وبعدا مسحت أنفها فى كم جلبابها. ولما فرغت، المعلم حنفى واقف، يقلع جلبابه العربى المشغول قبطانه، وظل بالسروال، وفانلة قطنية، تقلعت غينا المرأة بصدرها، فشى مطبوع على الصدر، وأول الليل. دعكت عينيها، إبتعدت الى الخلف واهتزت أفرع الخروع. هى سمعت فرقة عملها المعلم بأصابعه قبل أن يعود الى وضعه الأول، فعم النور بيته كله، وحيث يقعد. قالت: يانور النوى! وفى الزقاق الى السماء رفعت هى ذراعيها، ووجهها، بعد أن أزاحت المنديل عن رأسها، وأعطت صوتها رنة، وقالت: أنا المغربية يارب. إجعل عيالى مثله. أشارت بإصبعها السبابة الى المعلم، وجاءت من عمق الزقاق امرأة ثانية. أمسكت كتف الأولى، وصاحت باحسودة غنى فى

مكان غير الزقاق. أمشى وهمست التي كانت في البدء: نصرة؟ والتفتت بكامل جسدها. النفس في النفس حتى رائحة الجوف، وتكشيرات قمر قمر، وتأتى تأتي، الوجه فيه كره. وقفت المرأتان حلصة لدى نصرة انزلت من قم عيلها، تحمله مفشوخ الساقين، ونقطة لين ساخن على ذقته، وأغضض، والأخرى أشارت قالت للمرأة التي جاءت: روجي بيتك. العيل ينাম. وعادت تجنّب أغصان شجرة الخروع، تلقى نظرة، وهمست بكلمات، ونصرة سمعتها، الفيظ قتلها لحظة، واشتد يجعلها تعيش، وشفتاها تتحركان مندفعة تهكم قالت: اجعل عيالي؟ اعيالك صفر. الدم يهرب من العروق. مثله؟ ها صلى على النبي وامشى. تركت المغربية غصون الخروع، وهوت يظهر راحتها على وجه نصرة. العيل النائم فزع وأعول، وأمه تمايلت إلى كل جانب، واصطدمت بحيطان الزقاق، ثم بركت على ركبتيها، وهى تشبثت بالعيل، وقاومت، واعتدلت، وريت على ظهره، فسكت، ومن بين أسنانها خرجت كلماتها هى. قالت أن القاعد فى الفراندة من يوم خلق غنى، ويزيد غناه مع الأيام، والذي مثله لايبص لواحدة مثلها، والمغربية الملمت نفسها، وقالت أن نصرة صبية، ومربية، والمعلم له شهوة، ونصرة تنفعه، ويهدوء حطت عليها على الأرض، ولم تنس أن تمسح على رأسه، وصدرة مرات، وشمرت أكمامها، ولم تكمل التشمير، جرت حيث المغربية جرت، وأبعدت أغصان الخروع مثلها. ضحكات المعلم حنفى أنطلقت. ضحكة يتبعها سكون، ثم سخسفة، يرقع ذراعة يشير، ينتر ساقيه، ويجلبهما، والتليفزيون يشتغل، وهو ينظر لشاشته، يتفرج على رجل يضرب رجلا على قفاة، وكلما التفت المضروب الى الوراء، يبحث لايجد من يضربه، يحسس على قفاه، ويرخى أكتافه، فيضربه الضارب ويستدير، ويستدير معه، فلايجده، فيعيد، والآخر يعيد والمعلم حنفى من عنف الضحك يسك جوانبه، والمرأتان ابتسمتا، واستراحتا ارتكنت واحدة على الأخرى، ولنت هذه ذراعها حول وسط الثانية. قالت نصرة انها تعفو عن المغربية، لان المعلم مبسوط، ولايصح أن يتكدر. ثم قالت انها لن ترفع صوتها والمغربية اقتصرت من العيل، يأخذ التراب فى قبضته، وقربها من فمه، مسحت يده، وذاعته حتى ضحك، حملت نصرة عيلها، وقبلته فى وجهه قالت جميل يشبه المعلم.. المغربية أسرعت تقول: القرد فى عين أمع. ونصرة أمرتها أن تسكت وان تخرج حالا من هذا الزقاق، الذى خلف بيتها هى حرة تطرد أمة واحدة تدخله ضربت المغربية اقدامها بالأرض، وحلفت أنها لن تتزحجح لوحى أعجزتها الا اذا خرجت نصرة معها.

سهم من الصمت زشق فى المرأتين اذ أن المعلم حنفى يفتح باب الفراندة ويدخل رجل، حين قعد فى النور، صاحتا: جبريل بن الحاجة جبريل بن الحاجة رجع من السفر.. تزاوجت المرأتان خلف شجرة الخروع، قبيل واحدة من عندها غصنا، وقيل الأخرى الجلد كله، وكلام جبريل لم يكن يصل اليهما، والمعلم قام يثلق التليفزيون، ويفتح الثلاجة الكبيرة، يأتى يطبق فيه تفاح، وعنب، وكمشرى، ويلع، وأشياء، وجبريل يطبق على تفاحة يقضمها، ويمسك بواحدة من الكمثرى، يقضم منها قضمة واحدة، ويضع الباقي فى الطبق تنهدت المغربية، وقالت انه لا يأكّل الثمرة كلها، والمعلم يعزم عليه، ومال ناحيته، وهمس جبريل فى أذنه، والمعلم حنفى يهز رأسه، ويفتح راحتها، وجبريل يدخل يده فى جيبه. ويخرجها برزمة فلوس مرتبة، ومحزمة بأستك صاحت المغربية:

الدولار الدولار وكانت نسيت نفسها ، ورجعت تتماسك ، لما قالت نصره : ارقصى التوكاكونوكا ياميمونة والمغربية يهدوء قالت أنها تعرف الدولار ، لأن رجلها سافر مثل جبريل ، وتعرف البلاد التي فيها الريال ، والدرهم ، والدينار ، والفرنك ، والدراخمة . رجلها من كثرة الكلام ، هي حفظت الأسماء ، والمعلم حنفى جاء بشنطة كبيرة ، فتحها ، وعد فلوسا مصرية لجبريل ، الذى سلم عليه ، وخرج ، قالت نصره أن معه فلوسا كثيرة ، هو أعطى القليل ، وأخذ الكثير ، والمغربية تركت فرع الخروج ، ونظرت الى نصره ، ومطت شفتيها قالت لها انها عبيطة لاتعرف قيمة الدولار الدولار ونصره قالت لها أن رجلها خائب . الفقر يمسكة يمسكة راح وعاد يايعنى أما المعلم حنفى فهو الناشفة فى يده تخضر ، لم يخرج من البلد والمغربية يدها امتدت مع الكلام ، شدت فستان نصره ، فانجلدت اليها ، وعند هذا خطلت العييل من بين ذراعى أمه ، ودفعته ، ونفخت فى وجهه ، فتجعد وجه العييل ، وتلصص ضحكك المغربية ولفظت بكلام قالت أن عشم ابليس جعل نصره ترى وجهه هذا ، الذى هو خشمة منحرفة ، يشبه وجه المعلم الأبيض ، العافى قفزت نصره لأعلى تأخذ عييلها ، وزغدت المغربية فى صدرها قالت : هاتى الولد ، قطع رقبتك وبعد أن أخذت عييلها فى عمق الزقاق وضعمته ، والمغربية رمتها بحجر جاء فى بوقدمها ، وسرق الألم روحها ، فهي شهقت ، ودمعت عينها ، وبكت ، وهي تبكى اندفعت برأسها فى بطن المغربية التي انطرحت ، وأمسكت وهي فى الهواء بفرع من فروع شجرة الخروج فانسلخ عن الجذع الكبير ، رفعته المغربية رفعتة ، وهيدت به رأس نصره ، ونصره بعد مرتين امتلكته ، وعانته ، وأزلقته على أكتاف المغربية ، وهذه استعادته ، وضربت به ، وشبهت . رمته خارج الزقاق ، وقفت المراتان قدام بعضهما ، ولم يبق الا الأيدي ، والاسنان ، وكان الشعر من الرؤوس أول شئ تنف ، والأظافر اشتعلت ، والجلد انسلخ ، أخذت المغربية برأس نصره ، وهبطت الى الرقبة ، وأطبقت ، وأطبقت ، وأبعدت نفسها عن زراعى الأخرى . نصره تطوحت أنفاسها انكتمت وهه هه هه . لمست وجه المغربية ، فتشت عن العينين ، ووجدتهما ، دبت إصبعين فيها ، ولم تصرخ المغربية وحوحت بهمس فقط ، تعلقت واحدة بفستان الأخرى وزيق القماش ، وظهر ثدى نصره ، والمغربية تمرى صدرها كله ، والمراتان تماسكتا من الخصر ، وارقت الأبدان على جذع الخروج ، فانكسر الجذع مرة واحدة ، وانكفأت المغربية ونصره على الوجه .

حشرجت واحدة : أخرجى وجاببتها الأخرى بنفس الصوت : أخرجى أنت . وارقت كل واحدة على التراب تلوح بقماش الذيل ، يأتى الهواء ، فجأة ضاعت المرأة عن المرأة ، واختفى المعلم حنفى عنهما فى الظلام ، لأن الأنوار انقطعت عن البلد كله ، وزعق المعلم ، واقتربت كل واحدة من نهاية الزقاق المكشوف الآن ، وقفتا فى المكان الذى كانت فيه شجرة الخروج . انطلقت بعد الزعيق تكتكة ماكينة كهرباء ، وسطعت الأنوار فى بيت المعلم وحده ، والفراندة وحدها ، وكان رجل يتعلق بسور الفراندة ، والمعلم حنفى يحدته ، يشير الى بيوت البلد المتزوجة فى العتمة ، والى بيته يقول أن لاجاجة الى كهرباء الحكومة ، وضحك ومشى الرجل . ابتسمت كل امرأة لنفسها ، وكان التليفزيون يعمل ، وكانت مروحتان عاليتين موضوعتين فى مقابلة بعضهما فى الفراندة ، يقلبان الهواء ، والمعلم حنفى يأكل من صينية كبيرة موضوع عليها طبق فيه بطة مطبوخة ، وطبق فيه مرق ، وطبق فيه لحم مشوى ، وطبق فيه أرز ، وطبق فيه مهلبية على سطحها زبيب ، وجوز هند ، وبنلق مقشور ، وفستق مقشور داخت المرأة الأولى ، واغتمت المرأة الثانية اذ أن العييل بكى ، وزحف



اليها، وتمسح فيها، وهي لاتقدر أن تقوم. كانت المشرية تلعب بقدمها في المكان، فعثرت
 بأصبعها الكبير على بقية جذع الخروع المسكور خارج من الأرض، أخذت يد نصرة، وضعتها فوقه
 صاحت فيها: خازوق ألعدي كانت نصرة سوف تهب الا انها رأت المعلم حنفي يفتح الشلاجة،
 وأغلقها، أخذ منها زجاجة مياه غازية، صبها في جوفه على مرتين اثنتين، وخلصت، تكرر المعلم
 حنفي بصوت غليظ، فتكرر الفضاء مثله، ومسح فمه، وأصابع يديه في مندبل، ونادى، وجاءت
 بنت صغيرة، حملت الصينية، وهو سبل عينية، وأخذ حشيرة من الحشايا، وضعها على الأرض،
 واستلقى، يضع رأسه على راحته وكوعه يندك في الحشيرة، أبعد ما بين ساقية لحظة وحرق ليخرج
 منه ريح يكركر، ثم جاءت ريح بدون حرق، فأطلقها، وابتمس هناك في الضؤ وحده.
 وظلت المراتان، وظل الرجل.

ثلاث قصص عن القمر

طاهر السقا

١ - الليل والقمر

تشجع، مد أصابعك الحانتيات والمسها بكل الرفق. والرقعة، أحط وجهها القمري بعذوبة ارتعاشات الحب النابض بقلبك الظمآن أبدا الى رحيق السعادة الصافي، خذها الى صدرك الدافئ الرحب. والتواق الى احتضان العالم بأسره، مدته وحقوقه، مصانعه. وأطفاله، زهوره، وطبوره المفردة، واهمس إليها أغنيات العشق النبيل وأهازيج التجوى. والشوق الى دفء الشمس، وضوء القمر الغامر بالبهجة والسكينة، تشجع، وامتلئك ذاك بقوة الحب الذي يتفجر بكيانك. وقل أنك تحبها، فأنت تعرف أنك تحبها. واعرف أنك تحبها. وأنت وأنا نعرف أن الحب في هذا الزمان نادر وشحيح، وأن المحظوظ من يلقاه فيتشبه به. ولا يضيعه فيضيع، فأنت لن تعيش الحياة مرتين، وأنت لن تعيش الحب مرتين، وأنت لن تهرب من قدرك طويلا. وأنت ميراث ألف عام من الرق. ومن القهر لن تتحرك لها حرية الاختيار لتقولها لك، أم تريدني أقولها بدلا منك! ستعود الى همسك الخفيض، أرجوك. ارفع صوتك قليلا كي أسمعك، مالفرق؟

تتساءل مالفرق، وكلانا أصبح واحدا لا ينقسم، مالفرق وأنا أعيشك الحياة ذاتها. تعيشني، أنتفسك الهواء الذي ينعشني. تتنفسني، أسير خطواتك الوثيدة، أتكلم فتتكسر الحروف على شفتي لتصبح نبراتك المميزة طريقة نطقك للكلمات أسلوبك المخلق يدون أقدام ثابتة على الأرض. نعم سمعتك، وأسأل ومن ضمن أنني سأصبح ظلك للنهائية؟ أعرفك. وتعرفني. وتعرف. وأعرف أنها غير حقيقية وأنك قد زيفتها قسراً. وأنتك تمنى لتغيرها. ولكنك تعود فتنتظر المجهول الذي سيأتي ليصنع بالسحر ماعجزت عنه دوما، تشجع. فلن أظل تابعك الى الأبد. وسيأتي اليوم الذي أنتزع ملامحي عن صورتك المزيفة. قمك تحولت الى عقل بلا مشاعر. وخطرتي عقل

ابتهسامتى عقل. كلمتى عقل، حاضرى ينبع من ماض عاقل خط بعناية وسط خبرة بالصح والخطأ. بالمطلوب والمرفوض، بالتاريخ المشين والسيرة العطرة، حاضر يحاول قسراً أن يحيل المستقبل الى واحد صحيح غير متقوص. تعرف وأعرف أنك لن تعيش بالخوف وبالحذر باليقظة والتربق ولن تعيش كسلك مكهرب محدود بالاستطالة الى غير مدى وأعرف وتعرف أنك لن تنتصر فى معركة ضد نفسك وأنك من تنتصر فى معركة أنت فيها القاتل. والمقتول قلها كلمة تؤرقك تضع بها عينك، وتحرقك حروفها القليلة. قلها أو فاذهب لتحفر قبرك بيدك، اذهب ومث. وانسى أن لك قلباً ينبض، والا فما معنى ماتشعربه إن كنت تستظل أسير الأحكام المسبوقه والقاطعة مامعناه وأنت خاضع لكل ما يحمله التاريخ من آثار المذلة. والاستكانة ولكل ما يطرحه من تقاليد غامضة. وعادات مبهمه تصب الانسان قالباً من اللاإرادة والتكرار الممل والمقيت، تعرف وأعرف أن حبها يتفجر بكيانك وتكاد تلمسه بأصابعك. وتبات الليل تحلم بها. تحلم بصوتها المنغوم بوجهها القمرى تسدل عليه شعرها الليلى وتبتسم لك بكل علوية ثم قد إليك يديها الخائبتين، وتأخذها الى كل مكان جميل حلمت به وتطوف بها بين الناس وتهتف حبيبتي وتبهاى بها بجمالها الملائكى، بلون عينيها يحناها ورقة مشاعرها، وتحلم معها بأيام السعادة القادمة، بالوفرة فى الطعام. والسكن الواسع الرحب. والزهو بالوان الطيف. وتحلم معها بالقمر المنير، ماذا قلت؟ صوتك الهامس يجرح أذناى ويصيبنى بالصمم، أرجوك ارفع صوتك قليلا كى أسمعك. أم ترى الكلمات عادت تحبو بصوتك ونسيت أنها قد تعلمت السير الخشيث. والجري- أيضا- أم عدت تؤخر الكلمات. تقدمها وتحجرها جراً الى الأمكنة البعيدة تهول بها هنا وهناك حتى تتعب وتفقدها فلا تستطيع التعبير من شدة الغناء أرجوك. لا تفضب ونحن فى لحظة المراجعة والصدق. فما تقوله لا أستطيع احتماله، كان الليل . والقمر. ونسمات الصيف. والظروف المواتية، همست بحروفك المرتعشة:

- القمر رائع... ردت:

-فعلا... تسألت:

- تركنا الجميع وحدنا. هل سيهدون؟ أجابت:

- ربما، لا أعرف...

عدت ترنو الى القمر، تنهدت هى بصوت مسموع، قلت:

- الليل ساحر... ردت:

-فعلا... تسألت:

-ألا يهدون اللحظات السعيدة تفوتهم... أجابت:

-ربما. لا أعرف.

تحولت عيناك فى المكان حيث ضوء القمر تذيبه حكمة الليل. وعادت هى تنهد بصوتها

المسموع. قلت:

- النسمه شمالية... ردت:

- فعلا... و تسألت:

-لوظلوا معنا لأنهمشبهت النسمات. أجابت:

- ربما لا أعرف.

عدت تتجول بعينيك وانت تحاول استنشاق الهواء. وعندما التقيت بعيني المتسمتين تخطين
 نظرة تعرف معناها، وعادت هي تتنهد بصوت مسموع قلت:
 -ظروف سعيدة ألتقى بك فيها.. ردت:
 -فعلا... ، تساءلت:
 -كأنهم كانوا على موعد ليتركونا وحلنا... أجابت:
 - ربما لأعرف..

وتشابته هي. وشعرت أنت بشقل الحروف فى كلماتك، عدت أبادلك نظرة ساخرة. قلت لى:
 أننى أضع فى فمك كلمات بلامعنى، وحين ذكرت لك بأننى على استعداد لأن أقول لها ماتخفيه أنت
 بقلة الحيلة وميراث القهر الجماعى والفردى، والاطروحات التى تودى بالانسان ماأخرست كلماتى
 التى لم أقلها، وعدت تتحدث عن القمر الوضاء. والليل الغامض. وكدت أصرخ:
 القمر هو القمر، فماذا تريد أنت؟
 والليل ستر الأستار. لكنك لاتقول الصدق، لاتفعل الصدق، كاذب. وأحق، ضعيف،
 القمر سحر الوجود. أو وجود السحر، لكنك ستعيش الليل بالندم، وستموت بالحسرة.

٢- طريق القمر

المشكلة أننى كلما اقتربت من القمر جذبتنى الأيدى القوية وأبعدتنى بخشونة وقظاظه الى
 عوالم سحيقة تلفها الغيوم. والظلمات... وأجربى. وألهث، وأحاول الوصول الى القمر من جديد.
 لكن الطرقات تأخذنى الى قفار شتى ويحملنى التيه الى بقاع باردة القسمات وأعود الى الضياع
 من جديد وأصرخ، مؤكدا أعرف الطريق الى القمر. أعرفه وأذكر تمرجاته وانحناءاته، نواصيه
 ودرويه الضيقة، حفراته وعشرات ميادينه الواسعة الرحبة. وبيوته، وأشجاره وأطفاله، أعرفهم
 وأعرف أن فى هذا المكان بالتحديد لعبت معهم جريت وأسرعوا خلفى، وقعت ووقعنا، قمت
 وقعنا، تبادلنا الكلمات الطيبة والجارحة، تبادلنا اللمسات الحانية، والكلمات الأليمة بكينا وغنينا
 أغنيات العشق القديم، الزمان القديم، الفرح. والسعادة وأشواق الحنين الجارف والمتنازع، وتبادلنا
 مشاعر الرد الخالص.

وفى هذا المكان بالذات قابلتها، وكانت جميلة، أذكر بكل الحب أنها كانت جميلة، وأن عينها
 كانتا صافيتين، وأننى كنت أرى فيهما نفسى. وأرى العالم من حولى، وأذكر أنه كان ورديا وأننى
 كنت ألتهم بالحمامسة والثقة وأننى كنت أرى المستقبل ممثدا ليس له نهاية قط. وكنت أراه أخضرا،
 وكنت أشعر به دافئا. قياضا بالسعادة، وكنت أراه يبتسم وينادى على كى أسرع الخطى إليه وكنت
 أبادله ابتساماته، وأريت على وجنتيه أنصرتين بكل ما يحمل قلبى من حب.

وعند هذه الشجرة الوارقة تبادلنا قيلة مرتعشة وخاطفة. سرقناها فى غفلة من الملتفين حولنا.
 من الناظرين إلينا، من الواقفين بيننا وبداخلنا، وأذكر بالقبضة أن مذاقها السكرى المندى مايزال
 يملأنى بالبهجة. وبالنشوة أيضا، وفى هذا المكان جلسنا، غيبتنا الأحلام عن الملتفين حولنا.
 الواقفين بيننا. وبداخلنا، وأن الأحلام لفتنا بين طيات نسيجها الشفاف المعطر.

وأرثنا العالم كأحلى مايكون. كأجمل مايكون، عالم لا يعرف الحياة المستحيلة، الحياة الموت. والحياة الشقاء، وكنا نلمس زرا سحرىا فتقدم إلينا كئوس الشراب المترعة فى أوان من الذهب الخالص، وكان الطعام وثيرا، والحجرات واسعة ومليئة بالرياش الفاخر. وكانت الشمس تغمرها بالضوء، وبالدفء، وبالحب.

وفى هذا المكان وقفنا تحت ضوء القمر القاصر. قالت:

«وبعد»

قلت: «ليس للأحلام حد»

قالت: «لكننا لن نقتات على الأحلام»

قلت: «كل مانراه حولنا صنعته الأحلام وخيال العاشقين»

قالت: «لكننا كبرنا بما فيه الكفاية لنعرف أن السما لن تطر الذهب والفضة»

قلت: «أعرف. وأعرف أكثر أننى لا أستطيع مجازاة من يقفون على أشلاء ذوبهم لعترفع

هاماتهم».

وعند هذا المفترق بالضبط كان علينا أن نسلك احدى طريقين أسمتهما حبيبتى الحقيقة أو

الوهم، قلت:

«لكننا نستطيع أن نبدأ من نقطة ليست بقعة دم أو آهة مقهور» لكنها كانت قد ابتعدت دون

أن نتبادل كلمات الوداع، بكيت، تركت الدموع تغسلنى، وتركته تغلفنى بالأسى، وبالخزن.

وعند هذا المفترق عدت أسير من جديد، وكنت أمعن النظر حولى، وكنت أرهف السمع، وكنت

أحاول الفهم، وكان يشعا مارأيت، ماسمعت، ما أدركت، ما أراده البعض أن أكون، وعندما للممت

بقايا العقل والقلب المكسور رأيت القمر يسطع خلف ركام الظلام الرمادى اللون. نظرت الى القمر،

قلت:

«لماذا لا أسير نحو القمر؟»

قلت: «لماذا لا يكون القمر وجهتى؟»

قلت: القمر جميل. لماذا لا أتخذه دليلا لى؟، وبحث، وقرأت، وتعلمت، وجاهدت أن أعرف

، الطريق الى القمر، على الكرسى الخالى جلست أستريح من عناء التجوال، جاء يسألنى: ماذا

أشرب؟ رفعت عينى لأراه، وجهه أذكر أننى رأيته فى مكان ما، فى وقت ما، فى مناسبة ما،

قلت: «ربما كان ضمن من وقفوا بيننا وأبعدوها بالقسوة، وبالوعى القاصر»

قلت: «وربما رأيته أثناء محاولتى الوصول الى القمر»

قلت: «لو أمكن. أعطى كوبا من رحيق القمر المصفى» ابتسم، فبانت أسنانه الرمادية المتآكلة،

انتظرت أن يسطع القمر خلف اللون الرمادى، ذهبت البسمة على وجهه، استدار الرجل ليدخل من

باب واسع ضبابى اللون، هتفت:

«لكننى أحبك»

قالت: «الحب وحده لا يكفى»

قلت: «أطلبى أحضر لك النجوم عقدا»

قالت: «العالم يتحرك من حولك وما تزال تحلم بالمستحيل»

قلت: «أحبك. ولا أريد أن أبيع نفسى رخيصا»

قالت: « مللت الكلام الأجوف »

ثم عادت تقول:

« الحياة للأغنى، لمن يتعلم القنص ويتقنه، لا لمن ينأى بنفسه ليقرض الشعر، ثم عادت تقول:

« ما أريد سهل ميسر، أكل، ألبس، أركب حتى لا تتعب قدمي، أسكن فلا أشعر بالحجرات

تضغط على رثتي فأخنتق »

ثم...

ثم دخلت الى الشارع الرمادي دون كلمة وداع، وأحسست برجفه تسرى بكيانى، جاء الرجل

يحمل كوبا من العصير، ربت على كتفى، زاد خوفى، وأحسست بأن يده تتضخم الى الأيدي

القوية التى تعبت بعلمي فأنزلق، وأهوى فى الفراغ الذى يفصلنى عن القمر، تشبثت بأطراف

القمر، وحاولت الصعود. أمسك الرجل بيدي وأجلسنى على الكرسي من جديد.

٣- للقمر وجهان

الوجه الأول

-١-

بعيننا رجل حين نحاول الامساك بحروف كلماته لنفهم مايقول . تراوغ الكلمات بين المطرقة

والسندان، تسرع خلفها. تجرى أمامنا. تصطدم بعظام الركام لتسقط أعلى وعينا، نحمل حروف

الكلمات نتعلمسها. نشم عليها رائحة التراب والأدخنة، وأرغفة الخبز الساخن، نزيل عنها رائحة

العرق الانساني، نتداول فيما بيننا الكلمات نصنت. نللم الكلمات المبعثرة وننظر إلى بعضنا

البعض فى دهشة حين تأخذنا الكلمات الى عالم آخر نحلم به ولا نستطيع أن نتلمسه.

ذات مساء لم يخرج فيه القمر لرحلته الليلة المكروية أخبرنا أحدها وهو يحاول أن يشرئب بعنقه

ليلتقط كلمات الرجل قبل أن تسقط ضرعى عدم الوعى، قال: بأن الرجل منطيق له داية كاملة

بعلوم الكلام. وبالحياة، وبأنه- شخصا- بهذا يفهمه.

ويبدو أن أحدها تطير من الكلام. فقد زعق فتيه:

- وماذا فهمت يا فالح؟

ثم عاد يزعق من جديد:

- أم أنك ستتمنطق علينا أنت أيضا؟

رد أحدها:

- أزعم بأن أى كلمة قالها قديما معلم الفلسفة لم تضل الطريق الى عقلى قال أحدها، وكانت

أستانه تلمع حين تكلم بالرغم من غياب القمر:

- المنطق بحرر خميق. والحياة بحرر أعمق.

عاد يقول:

- ماتعلمنا زفاة نثر فوق عقولنا فى عجالة.

بحثت عن مصدر الضوء الذى يبرق على أسنان أحدنا ، لكن خيوط الضوء تكسرت فى عيني . فقد أمسك أحدنا بأحدنا من تلايبه وكاد يضره ، فرقنا بينهما ، قلنا أن للتقاش منطقته وأصوله ، عاد أحدنا يزق فى غضب :
- لكنى لا أريد لأحد أن يتفلسف على .

عاد يقول :

- ما أريده أن يدلنى أحد على العادى من الأشياء ، أكل ، ألبس ، أعمل ، أنتفس هوا . نقيا .
أخبره أحدنا بأن كلام أحدنا ليس فلسفة كما يصوره وعيه القاصر ، وأن الوقت سيمر طويلا قبل أن يفهم بأن الكل مترابط غير مجزأ . عاد أحدنا يخبره : بأن هذا منطق الحياة الوحيد . وعليه أن يتعلم ذلك إذا لم يكن قد تعلم بعد . بعد ذلك . لم تستطع أن نفاك أسر أحدنا من قبضة أحدنا إلا بالرجاء . والتوسل . واستخدام الأيدى . والتقاش الحاد ، زعق أحدنا فى أحدنا وهو يخبره بأنه إذا كان المنطق بعبء عميقا فقد غاص فيه حتى أشرف على الفرق تحت فيضه المنهمر ، ثم تحده إن كان رجلا أن يشهد بأن الإنسان غير القطة وقد سوى بينهما الموت .

-٢-

على مقهى الحى الفارق فى الصخب لم نجد لجمعنا الصغير مكانا فانتعينا ركبتنا على الرصيف المقابل وجلسنا تحت ضوء القمر الشاحب ، قلنا للرجل أن يفسر مايقول ، ابتسم . لكن ضوء القمر الشاحب ، قلنا للرجل أن يفسر مايقول ، ابتسم . لكن ضوء القمر - الذى كان يحاول بصعوبة أن يتخلص من قبضة الليل يسطع وراء بيوت الحى - لم يسطع على أسنانه المتأكل ، قال :
- أن نموت فحقيقه مؤكدة ، أن نعيش فذلك أمر مشكوك فيه
حاولت أن أنتقط كل حرف مما يقول كى لاتنطل أذناى مقبره لكلماته ، لمعت عيني أحدنا فعكست ضوء القمر الخافت ،

تتم :

-معك حق . معك كل الحق .،

كاد أحدنا أن يلتهمه بهيمته النفاذتين . وخفت أن يبدأ العراك من جديد ، قلت : الحرف علامة حياة ، قلت : وربما كان إشارة موات ، حركت أصابع قدمى فى حذائى المتهرى ، فركت أصابع يدي المرتعشتين ، قال أحدنا :
-كلامك يزيدنا ياسا

رد :

-هل أريد دفع الدم فيكم ليستمر نبض الحياة

سأل أحدنا :

-كيف ؟

رد : بأن تقتربوا أكثر بعضكم الى البعض ، رد : بأن تعرفوا كيف تحبون الحياة كما يجب أن تكون ، رد : بأن تعرفوا بأن الحياة غير الموت . وأن الموت غير الموات . وأنه ليس كل من تدب فيه الروح يحى .

قال أحدها بصبر ناقد:

-عدنا الى الكلمات من جديد.

رد: الكلمات والمجادلة، المنطق والفلسفة، القياس والمقارنة، رد: تلك وغيرها أدواتنا لتعرف

كيف نصنع الحياة التي نريدها

قال أحدها:

كلتنا بحاجة الى الفعل، وليس الى الكلمات.

رد: وأوافق، رد: لكن حاجتنا تظل ماسة الى معرفة مانريد أن نفعل حتى لايتوه الفعل

ويتشعب

-٣-

كان السؤال ملحا: ماذا يريد الرجل أن يقول؟ كنا نسير في الشارع الطويل المتعرج. وكنا نعرف أن القمر يختفي خلف ركام البيوت المترصصة والمقفوفة بالظلام والوحشة. وأن محاولته للوصول إلينا حثيثة ومضيفة وأن هذه المحاولة تتناثر بقعا من الضوء هنا. وهناك. وكنت أفتنى لو لنجح القمر في محاولته ليزيل الظلام من عيني. ومن عقلي، سأل أحدها:

- وماذا يصنع قليل الحيلة؟

استرسل أحدها:

- عندما كنت صغيراً بعد كنت أصادق جنيا. كان رائعا، وكان عطوفاً وكنت أمره فيلبى ما أطلب، وكنت أسبلطه على معلمى الفاضب أبداً فيحيله رمادا بين أصابعه القوية، وكنت أطلب منه قميصا فيمتحنى عشرة، وكنت أرسله الى ابنه الجيران يبشها غرامى فيأتى بها على هودج من الحرير وغيرط الذهب، وكنت أشكوه لفرى فيأتى لى بلاحساب الطعام. والشراب. والعربات الفارهة، وذات يوم أعطاني جسداً لايفترقه الرصاص. فكنت أدخل به الممارك من أجل الوطن. والحى. وشارعى الذى أعيش فيه. وكنت أنتصر على اعداء كثيرين وأبوا على سرقة الوطن. والحى، والشارع حين كنت أفيق من خدرى اللذيت تملكنى التعاسة، فأجلس وحدى لأبكي

قال أحدها:

-أما أنا فلم أحلم قط. لم يترك لى التعب وقتا مزيجا أحلم فيه. عندما أخرجونى من المدرسة صغيرا كى أعمل فى ورشة الخراطة، خدمت امرأة معلمى وأطفاله الصغار وعندما طالت قامتى. كنت أخدم كل من هم أكبر منى بالورشة. أحمل أثقالهم، أنظف أمكنة عملهم. أمسك الأزميل والمنتشار لأنتشر الصنعة، وعندما أنتجت من فروع الشجرة اليابسة قطعاً من فن الأرييسك، أعطاني معلمى مالم يسد رمقى قط. وظل حتى الآن يسرق عرقى التى يتفصد غزيرا أمام المخرطة الكهربائية.

قال أحدها:

-أما أنا فقد ذقت الأمرين حتى نلت كرسيا ومكتبا معدنيا فى المصلحة العمومية. وعندما اهتز قلبى بالحب، ذاب قطعة السكر فى ماء العطر الوردى. قلدته فى كأس من الود الخالص لمن أحببت، سألونى: إن كنت أملك وزنها ذهباً، قلت: أملك قلب طائر صغير مفرد، ضحكوا حتى

استقلوا وهم يتكلمون عن مقدم الصداق. ومؤخره وعن الخلو والثلاجة ذاب البايين..
تنفس أحدنا بصوت مسموع قال:
-هناك خطأ، فوقنا، تحتنا، يميننا، بداخلنا... ثم عاد يتنفس بصوته المسموع وهو يتحتم:
-للقمر وجهين، هل كتب أن نرى وجهه المظلم أبداً

الوجه الثاني

-١-

تحت ضوء الكهرباء تتبدل الأشياء. تأخذ ألوانا شتى تهتد بها عن ما أرادته الطبيعة أن يكون، بالغش أحيانا، وأحيانا يخداع النظر، تحت ضوء القمر تتلون الحياة بلون السحر، ويفلقها الغموض وتتسريل بالأسرار، تحت ضوء الشمس. تشرق الأشياء بالحياة. والدفء، والوضوح، وكنا نحلس تحت ضوء الشمس، قال أحدنا:
-لست مؤهلا لأن أدلكم على الحقيقة، لكنني أعرف أن الذنب ذنبنا نظر الى أحدنا قبل أن يتضرج وجهه بالغضب، عاد أحدنا يقول:
-أرجوك، افهمني بقدر ما أود أن أقوله.
ثم عاد يقول:
- هناك صنفا من الناس يحبك الشباك ليقع فى حبها غيرهم، حتى ان تم لهم ما أرادوا أنشيوا فيهم أسنانهم.
نظرنا الى الشمس على وجهه. نظرنا الى عينية اللتين تبرقان بالأمل قال:
- علينا إن أردنا أن نجد طرف الخيط حتى إن جذبناه حلت الشباك حولنا فنأخذ الحياة بأيدينا.
ثم قال:
- وأعتقد أن هذه ما يريد أن يعوده لنا الرجل

-٢-

فى حجرة أحدنا العارية من الرياش، كان القمر يحاول أن يطل علينا من النافذة المعلقة بهائط بالحجرة. كنا نحلس حول أحدنا وكان يحكى لنا، قال:
قال الذئب: «لقد عكرت على صفر جدول الماء»
«لكننى حمل صغير لا أقدر على تمكير سطح ماء»
«ربما أخوك»
«ليس لى أخوة قط»
«أبوك»
«أنا يتيم الأيوين أبها الذئب الميجل»

«عمك»
 «أنا مقطوع من شجرة وليس لى أسرة قط»
 «هو حمل على أية حال»
 «وما ذنبى أيها الذئب الرحيم»
 «أنت حمل مثله وعلى أن أسوى حساىى معك»
 «لكنك عادل ياسيدى ولن تظلمنى»
 «لن يرتاح ضميرى قبل أن آخذ حقى منك»
 وهنا استعد الذئب للهجوم بشراسة ورأى الحمل الصغير أنه مقتول لامحالة لكنه استدار ليدافع
 عن نفسه حتى الموت.



قصتان

ابراهيم قنديل

زنزانة

لاتفيض أرضيتها الأسفلتية المربعة حين يتمدد عليها عن قامته سوى بمقدار كف طفل بين رأسه وجدار ومثله بين قدميه والجدار المقابل، ويتعد السقف عالياً.. ربما ثلاثة أو أربعة أضعاف قامته حين يقف.

فى البداية، كان دائم الاندهاش لفرابة التصميم، غير أنه مرور الوقت، الذى بدأ يشك فى قدرته على حسابه بدقة وعلى تمييزه، ماعاد يتدهش أو يتأمل إلا على فترات متباعدة. فالظلمة الدائمة، التى يتعكس عليها النهار شبيهاً بالليل. كانت تخفى السقف عن بصره معظم الأوقات، ولم يكن يرى سوى طاقة بأعلى الجدار، طولها ذراع وعرضها ذراع، يخشى ما يصلها من ضو شعيع السقوط من هذا الارتفاع.

حين صلصل المفتاح دائراً بباب الزنزانة من الخارج إعتدل فى رقدته، سحب جسده الممدد على الأرض وأسند ظهره الى الجدار المواجه للباب جالساً أسفل الطاقة. صرّ حديد الباب متفتحاً ببطء فاندفع وترضو. مباغت من إنفراجته الأولى ساقطاً على وجهه وصدوره كسيف يتسع بسرعة ليشمل كتفيه مع قام إنفتاح الباب، أصوات متداخلة مبهجة إندفعت من الخارج، غير أن الضو المباغت كان قد أسدل جفنيه للحظات فلم يفمر للوهلة الاولى شيئاً مما سمع.

مدخل الباب كان السجان واقفاً، وقد ترجل عن كلبه الأسود الأضخم من يغل والأشرس هدوماً من جنون ذئب، عدل وضع خنجره الى يمين خصره وبنذيقته المعلقة إلى كتفه الأيسر. دار بصره المتفحص أرضية الزنزانة معائنا، ومالت رقبته الى الخلف طويلاً ليتأكد أن السقف مازال أعلى من قامات عديدة وأن الضو يخاف السقوط من الطاقة الضيقة. جذب نفساً عريضاً، واثقاً ومرتاحاً، ثم تقدم خطوتين الى الجدار المقابل ونظر إليه متأكداً أنه السجين، ومؤكداً لنفسه، حين تلاقت

نظراتهما، أنه السجان إستدار خارجاً ورجع بعد لحظات قلائل يحمل طاولة مربعة حريصا على إتران واستقرار ما عليها من أوراق وأقلام ودفاتر. تخير لها وسط الزنانة موضعا ثم خرج ثانية وعاد يحمل مقعدا فخما تكسوه قطنية ناصعة البياض، خرج ورجع مرات عديدة كدس فيها سطح المنضدة وأرضية الزنانة بأشياء لاحصر لها.. صندوق زجاجى مكعب به فراشات ميتة، منفضة سجاثر، عصا طويلة تنتهى بقبضة على شكل كف ذى سبعة أصابع من حديد، تتدلى من خطه سمكة من البلاستيك، باب سيارة جديد أزرق زجاجه مغلق، مظفاة حريق، مصباح مكتب على شكل زنانة جذرائها قضبان بداخله مصباح أسود صغير، جزء داخلى من جهاز تلفزيون أو راديو، علبه مبيد حشرى رشاشة.. وأشياء أخرى من هذا القبيل.

فرك السجان كفيه منتشيا بإنهاء مهمته ونظر إلى المعر خارج الزنانة ثم نظر إليه ثانية مؤكدا له ولنفسه أنه السجان، تصلب منتصباً، فجأة، يؤدى تحية عسكرية، وامتدت الى مدخل الباب ساق نسائية عارية تنتشر عليها تجمعات لاوعية دموية سوداء وزرقاء وخضراء، ويترهل على الفخذ شحم السمكة وتحايد الشيوخة. مد المحقق ساقه الأخرى، الرجالية، فإمتد معها باقى جسده العارى.. كرشه الضخم المترهل، صدره الخالى تماماً من الشعر وتدياه المتهدلان بالشحم والجلد المجعد، رقبته الجاموسية التكوين، نظارته الفاقعة الاخضرار، صلعة وسط رأسه وبقايا شعره المثلث بشحم الفازلين. لون الفتران الحديثة الولادة يطفح به جسده العارى كله، الا من لباس بحر فاقح الاحمرار ينحسر تحته، كالورم، ذكره، وتنهدل عليه ثانيا كرشه وخاصرته المترججة.

خلع نظارته ورم بأصابعه على فازلين شعره ثم سحبها إلى أسفل كرشه، دسها تحت لباس البحر يهرش عانته متأملا ومستخرجا خفساء سوداء كبيرة دفعها إلى فمه على الفور. بحزم عسكري إنصرف السجان مفسحاً الطريق للمحقق كى يجلس إلى مقعده الفخم. أغلق الباب ثانية وصلصت دورات المفتاح وأضاء المحقق مصباح المكتب فهانت رزمة الأوراق التى تستقر عليها نظارته الخضراء، إنعكس شئ من الضوء على رقبته ووجهه تتخلله ظلال طولية لقضبان زنانة المصباح المصفرة، إشار اليه بالوقوف وهو يشعل سيجارة. وقف ورفع عينيه الى الطاقة قرب السقف، وكان يسأل نفسه- كم مرة حدث هذا، وكان المحقق قد أمسك بقلمه واستعد لتدوين إعتراقاته.

إعتراقات

فى تلك الليلة من لىالى الشتاء لم أشعر بوحدة ولاعزلة فى حجرتى الصغيرة على سطح إحدى العماائر العالية، الريح بالخارج خفيف عباات أنبياء يطوفون بمقامى، والبرد لم يكن سوى هذه المتعة التى تتسرب من أصابعى الى روحى حين أبسط راحتى فوق وهج قرص السخان الكهربائى.

تعشيت، نصف رغيف قديم أعدت تسخينه وقطعة جبن أبيض أنصرفت عنها طراوتها وصارت فى جفاف وطهر القديسين والحكماء، وعندما إكتشفت أن مالى من شأى قد نفذ إكتشفت أيضاً

أنتى لم أكن بحاجة الى الشاى.

مضى من الوقت مامضى حتى صرت قطرة فى فيض السكينة الخالصة التى أشعها كل ما بالحجرة. وكنت سحابة يلفها شئ غير الفراش. رغبة عميقة فى الصلاة تطلع بداخلي، وتحت الماء الذى لم أشعر به بارداً تذكرت أنها المرة الأولى التى أستحم فيها ليلاً فى الشتاء. حين أنهيت صلاتى كانت هنالك طرقات هادئة على الباب، لم أفاجأ ولم يكن نوره الفامر الفياض لما فتحت الباب

بعد إغفاءة خاطفة، رفعت رأسى عن ركبتي المضمومتين وإلتفت، الى أبى، الى جوارى. لم يكن موجودا وبدا المكان غير ماكان عليه قبيل إغفائى، لست جالسا على أريكة ردهة بيتنا، بل وحيد وسط فضاء شاسع يكسوه عشب أخضر نضير يمتد رقيقا تحت ضوء ليلى أبيض كالحليب. على البعد بيوت صغيرة بيضاء، كلها من طابق واحد، يرمى عليها الليل ظلاً بنفسجيا حزناً، ويصلنى منها صدى دقات بيانو شجبة.

كالطعنة ينفرس اليقين بقلبى... لاجدوى من البحث عن أبى أو إنتظار وجهه، أبى لن يعود. بكيت حتى بهمت من الدموع.

رأيت البحر، ودعيا، واثقا من عملقته، يداعب الشاطئ الذى تمد تحت كفيه عاشقة اذا بها الحب وصهد الظهيرة ودغدغت حواسها رطوبة الماء. ساحل يمتد ناعما، من ذهب مصهور وزيد، أخشى أن تخدش عفويته خطراتى، ومن وراءه كثبان تغطيها شجيرات التين وينتصب من بينها نخيل تشرب قاماته السناء التى تجردت حتى من ملابسها الداخلية وكشفت عن عريها الأزرق الشهى.

فرس من حلقة تتكسر على عضلاته النافرة المتفصدة الشمس، ومهرة من نار تفرط أعضائها النشوة، إمتزجا متلاحمين على خط إلتقاء الرمل والماء. وعبر حكلته كانت ألسنة من نارها تبين وتختفى فى إيقاع رقصتهما المتوترة المحمومة، وأنا انهرست على شفتى تينة كانت يدي ملت الى بائع الجرائد الذى كان مشغولا بتناول شطيرة فول وأشرت ناحية الحصان الرخامى بقلب الميدان وسط زحام الظهيرة الطافح بالمركبات والخلائق، هز الرجل رأسه وكشفه، دون أن يلتفت الى، متابعا إلتهام شطيرته بينما عزق الرخام المحمرة بصدر الحصان تتململ فى عيني، لكزته مشيرا الى الحصان ثانية وسألته إن كانت هذه الحمرة تذكره بالدم.. صمت للحظات ثم هز رأسه موافقا، إن كانت تذكره بالنخيل والرمال... وافقنى، بالثأر.. قال نعم، بشقائق النعمان- قال نعم... نعم... نعم.. وفى لمح البصر كان قد ألقى الشطيرة من يده وقفز وسط الخلائق والمركبات الى سهوة الحصان.

السيف الأخضر البريق يمينه واللجام يسراه، وصهل الحصان سهلة أخرست لفظ الميدان واستتبعت الأرض من حوله دروعا وقوات أمن...

أقسمت بظهر الحزن الا أفعل خيراً هذا العام، لقد خشيت على نفسى، فعزمت النية أن أعيش لها هذا العام أدأوى تقيحات جروحي التى سدت رائحتها المتعفنة عن أنفى رائحة الذكرى. لذة الألم تشيرنى، أسحب عن جسدى بقايا ملابسى الشفافة، أتخايل بهجروحي أمام المرأة، أتماجب، تناسق التواءات زوايا الجروح تدغدغ أعصابى، يزداد إعجابى بى، أسحب بحذر شديد الغطاء الشفاف اللاصق بظهري، يتجذب معها رويدا رويدا، تتجذب معه بعض القشور، وتخلف بقعاد دموية، دمويتها قانية، شديدة الإحمرار والتواء، كأنها ليست من دمي. أضبط نفسى مزاولاً غريبة، مستحيل أن أفعلها لأخذ أوضاع مختلفة أمام المرأة حتى أستطيع رؤية ظهري. يغلبنى الابتسام، أمسيت أهوى مزاولة ذلك المستحيل منذ ما استطاعت قدمائى أن تحملتنى، وقاثلت نوعاً ما للشفاء، اللهم الآلام المنبعثة من فعل السياط الملتهية التى تشعل ظهري، وتجعله ينز مع أبسط حركة بقعا دموية، دمويتها قانية، شديدة الإحمرار والتواء، كأنها ليست من دمي.

أفلق فى رؤية أحد جانبي الظهر، لكن أمامى حتى أطمئن، أن ألمس، أحس، فمئذ شهرور بعيدة لم أستلق عليه، حتى صرت أكره النوم من طول بعده عني، لم أجد بذاً من خلع درقة الدولاب الوسطى التى تحتوى المرأة، وضعتها على الكرسي وبعض المخدات حتى تناسب طول ظهري، وظللت امرأة صغيرة فى يدي أرقب جوانب الجانبيين الأيمن والأيسر وما صنعتها السياط فيهما، كما يفعل اسماعيل الحلاق كى يطأنتنى على قفاى عقب كل حلاقة، لكن رؤية الجوانب يمثل هذه الإمكانات الضئيلة التى امتلكها لاتشفى غليلي، أريد أن أنشطر، أن أضع ظهري أمامى كل أنامله على مهل، وأتحسن نسيج الجرح فيه ومدى اتقانه، عيشاً، شد لحم ظهري أحاول المتهرى. من الناحية اليمنى تارة، ومن الناحية اليسرى تارة أخرى، كى يظهر أكبر قدر منه، إلا أن أناملنى تنزع قشور الجروح، أشد ثانية لحم ظهري بعنف أنسل منه قطعاً قطعاً، أصرخ من شدة

الألم، أنسل منه قطعا أخرى وألقى بها فى غير اكتراث من النافذة، كأنى لست فى حاجة إليها، وكأنها ليست منى، أمسى ظهري ذا تضاريس وتواءات غريبة عن جغرافيتى، جنون هysterية تصيبنى، صرخات متلاحقة من فعل الألم، ملوحة دموى تشفى، أشعر بالأغماء بالانشطار، ألمس نبض كليتى، أحصى ما بها من حصى، أعد فى الحقيقة فقرات عامودى الفقرى، هناك فقرات قد أصابها بعض التآكل، تنساب خطوط على ظهري كتناسب خطوط القلم الكويبا الذى كان يخطط به خالى ظهورنا عشية كل يوم خوفا من استحمامى وأولاد عمى فى التربة تحت بطن الجسر، وكم سرط لطم ظهري، وكم خطط خالى بهذا القلم، وكم ذابت خطوطه طافية فى زرقته الباهتة من فعل الماء، ومن دحك فاطمة ابنة عمى بيدها الحانية كقطع الزيد الطازجة، عندما كانت تدحك جسدى بطين التربة والقيط، تدحك جسدى مرة، وأدحك جسدها أخرى، حتى نصير أشباح أطفال، سلطنا خالى يتقريع ظهورنا بالعصا طفولتنا، لم نعيشها كما ينبغي، رائحة الذكري تتعفن فى أنفى، صرت لا أميز بين رائحة الجروح ورائحة الذكري، «أصبحت بداء الخلط، طهبت، استعصى دأى.. أدحك ظهري فى تراب الحجرة دون قبل، ليست يدى بالحانية، ذابت قطع الزيد الطازجة على خارطة ظهري، خشونة كفى تفجر دموية، دميتها قانية، شديدة الاحمرار والتوهج، كأنها ليست من دى!

حركة قد تكون الأخيرة فى سيمفونية العمر

محمد مهران السيد

(١)

هل صرت الى هذا الخد غريباً، لما انفرطت من بين
 -أصابعك المرتعشة... أوراق الأيام
 وبغيضاً كلياً الى الهجر المنكفئة، تحبتر بقايا ماكان
 - ولا تشيع من لعق صحون الأوهام؟
 لا أحد يبادل لك الود، ويدعوك على شرف الأحلام!
 لا أحد يتناديك بهذا النجع الى مصطبة الأهل، لتنعم
 - بالدفء دقائق.. تنضج فيها الخل، ويفرز جلدك زربخ الآلام!
 سرب فراشاتك طار، الى حيث الحب الماسى..
 يتادى جرع الفتيات الى القادم فى ثوب فتوته المفتوح الصدر، على ألوان الغيف..
 وإيقاع الأنغام
 هل صرت مجرد تمثال فخارى، يخشى أن يتفتت تحت الأقدام؟

(٢)

لا تزور، ولا تفهمنى خطأ
 حقاً، صار الجسد الواهن كالغريبال، ولكن ما انشرخت روحى ويفاجئتنى الجراح القاسى
 كل صباح فى المرأة بتغيير تضاريسى

لكن ما استبدلت
 جروحي،
 خبأت القسم بأوردتي.. ومضيت، وقلت لعاذلتى
 جئى، أو روجى
 قبلك، قالت أوراق البصاين،.. لثيم وابن حفاة..
 فليكن الأمر كذلك،
 قالوا لم نقرأ هذا الاسم بقائمة الشعراء الرسميين..
 فقلت الأمر كذلك؟
 صرخوا، لم يمنح جائزة ووساما.. من حاخامات ثقافتنا..
 أكدت بأن الأمر كذلك؟
 فانا.. لم أولد تحت كراسى المشبهين، ولم أرضع
 سميات الإعلام المتهالك!!
 ... ولدتنى أمى خارج أسوار النعمة
 لفظتنى، صوتاً من أصوات النعمة
 القتنى الأمية، كالحذ الفاصل.. بين الفجر وبين العتمة
 وكبرت، فقال الشيخ الأعشى.. اتبعى لاتسألنى، فعصيته
 وأتانى جئى الرفض.. بكأس الناس.. فأجبتة!!
 فانا ابن الأسئلة الجارحة المصلوبة من أيام أبى ذر
 فإذا قالوا.. منيت، وابن زناه..
 .. يكفينى انى ابنك.. يامصر

(٣)

أنا لم أقرب شيئاً مما حرمت، سوى أنى انحاز
 لأبناء عمومتى المجدولين من السعف الناشف، واللوف
 الأحمر،... والمهدورين بشورا سوداء
 وأنا لم أقرا غير كتاب التوق، وأورد العتق، وأنا روح الأرض،
 ومندورون لإعلاء العرض،
 ومسكونون بآيات الرفض،
 وأن الصمت يكون بلامعنى، والحائط خلفك، والخييل أمامك والأعداء
 فإذا جاع السلطان الى الدم، وأوغل فى الدم، وياع تراث القوم،
 وضعنا للمارق حدا
 .. وأنا لم أجد مقرعه العزيف، فمن علمنى حرفاً، صرت له عبداً
 لكن عواء جريد النخل يلحمى وضلوعى.. شئ مختلف جداً!
 وأنا لم أسجن عصفوراً حظ بشباكى، فى يوم أقرب من - حبل ويريدى،

وأطل بعينيه الحانيتين على جرحى،
 .. فارلجت جدران الزنزانة وجدا.
 .. اشقيا كنت، وفي أعماقي مصباحك فى قلب زجاجته،
 ويقلبى كوكبك الدرى، وانفاسى وله صوفى، يدنينى
 من قاب القوسين، العمال الفلاحين، يطاردنى
 مايسقط فيه الأجراء، وما يفرزه الزمن العاهر.. قصدا؟
 قربنى منك، فأيام صياى انخلعت من جسدى ، وجراح
 التغريب... ازدادت قصدا
 أوقفنى فى خط هواك النارى، وقيدنى ياشعب بسارية
 لعشق القدسى.. فإنى لأقبل من غيرك قيدا

(٤)

بانسقاء الأيام المطروحة كالجيف السوداء، على أوساخ السفح
 هل أخرج من لغتى، وأزور ماقد زور من قبل، وأمضى
 كالبرص المقرق، مكشوف العورة، لا أخجل من هذا الطفح؟
 هل أطرح سمى العريان، لألبس بردة أقلام .. شبت، شابت
 فى الغار... وفى القبح؟
 يالوام، أجيئوا..
 هل هذى خارطة بلاد... أم.. قائمة سوداء؟
 هل هذا آخر صبر الشعب العربى، على مافيا التجار.. الأمراء
 ... الرؤساء
 هل هذا ما قدمنا منذ حراء.. إلى آخر رايات الفتح
 أو ماسار اليد، الى الطائف؟
 فإلى من يارب تكلنا؟
 أ إلى هذا الزهط الخوان المتردى حتى الروح، المعجب
 بالأعلام المهترئة.. حتى لو كانت الملوك طوائف؟
 ألف معاوية حكومتا، بدءا من ذك الكعبة.. حتى هذا
 - الورم السرطانى الصهيونى الزاحف،
 يامنقذ رأس البشرية، من حبل جهاتها، إنى خائف
 لاشئ؟ يقدس بعد حفيدك مطروحا، ونسائك
 - فى السبى.... زواحف
 من تلك اللحظة، لاشئ يزكينا، أو يخجل من سقطتنا،
 - أو من هذا التاريخ الزائف!!
 .. يا جدد حسين، أن حسينا مازال بعيدا عن مجرى

- الماء ، ولا يطلب من تجار العرف الصفح!!
ما زالت زينب، هذى الجوهرة الربانية.. تدعو من
- أعماق الجرح
ان تبقى رايات جهادك فوق رؤوس مساكين الأرض،
- ول سقطوا صفا بعد الآخر.. قرباناً للثورة
أن يسعى نسلك.. للبيت المكي
لا للبيت الأمريكى
أن يعجز حيك للحرية والعدل، بأصلاّب الفقراء.. إلى آخر
- أيام الكون، ولو سامونا ما تستبشعه،
حتما ستمود الى هذا الربع الخالى.. انفاس الهجرة

(٥)

. لغة الله ينزلها فى ليلات القدر..
.. على أطفال مخيم
يا ثمر البيارات، ويا فوران التخمير.. تقدم
وادبروا يا صبية حارات القدس.. مفاتيح جهنم
يا أطفال الموت العربى الرسمى.. اتحدوا
لا تنفع بأباء، ولدوا فى القيد، وعاشوا فى الأسر، وإن جاعوا
- ناحوا كاللقطاء، وأن عطشوا شربوا فى احذية مقدم!!
لو اعطينا بعض حجار تكلم، ايام طفولتنا.. لاختلف الأمر..
لاختلف الأمر
فما صاروا حكاما..
أو حتى وجدوا.

الفلسطيني

بدر توفيق

(١)

أُبْحَثُ عَنْ أَرْضٍ أُولَدُ فِيهَا
 عَنْ مَسْقُطِ رَأْسٍ
 عَنْ مَسْقُطِ نَبْرٍ، مَسْقُطِ قَلْبٍ
 خَمْسُونَ عَامًا وَأَنَا فِي رَحِمِ الْخَوَاءِ
 أَهْ لَوْ أَنَّنِي بَعْدَ هَذَا الْحَمْلِ الطَوِيلِ وَكُذْتُ
 أَهْ لَوْ أَنَّ لِي أَبَوَيْنِ
 فَلِمَنْ أُنْتَمِي وَأَنَا أَطْلُبُ الْإِنْتِمَاءَ؟

(٢)

النَّفَايَاتُ مَهْمُومَةٌ بِالنَّفَايَاتِ
 وَالبِدَايَاتُ مَغْلُوقَةٌ بِالبِدَايَاتِ
 الْقُلُوبُ الَّتِي حَزَنَتْ فِي الْجَنَازَةِ
 هِيَ نَفْسُ الْقُلُوبِ الَّتِي تَسْعَى لِلْفَرَحِ
 لَمْ أَشَاهِدْ يَوْمًا قَوْسَ قَرْحٍ
 فَالسَّمَاءُ الَّتِي لَمْ تَجِدْ بِالْمَطَرِ
 مَسَحَتْ فَرَحَ اللَّوْنِ مِنْ سَاحَةِ الْعَيْنِ
 حَفَرَتْ قَبْرًا لِلْمَرْحِ

(٣)

هل رأيتم عصفورة دفنت نفسها في شجر التين
ويكت حين رُدَّت فوق الفصون؟
هل رأيتم عصفورة تتمنى الفناء
حين يأتي على ورق الزيتون الشتاء؟
هل رأيتم نخيلا اذا مات أحنى قامته السماء؟
هل رأيتم نجم الشمال يغير موقعه في السماء؟
هل رأيتم خيولا تدفع أرواحها نحو رأس الجبل
والطريق صخور ملغمة بالجدل؟
لو أقيمت شواهد دفن لمن شتقوا بحروف الكلام
لأقامت حجابا يحجب نور الشمس عن الأرض،
هل رأيتم حجابا يصد الشمس ويشعل نور العظام؟
هل رأيتم حجابا من الدم يكبر في كل عام،
يمتد في كل عام، يسمك في كل عام،
يصعد في كل عام، يملأ أكوابنا كل عام،
فنشره ليغيض، ونشر به ليضيع،
ونشره ليجف ويصبح ذكرى اغتصاب فلسطين
هكذا قال جيش المساكين
حين شاهد قائده في الحصن الحصين
عارى الرأس منتفخا بالنياشين!

(٤)

معذره..
إعتذار من القلب،
كنت أبحث عن أرض أولد فيها،
كنت أبحث عن قبر أتوارى إذا مت فيه،
طوحنتي الشمس إلى البحر، والبحر للرعْد،
والرعْد أسقطني في مقاعد هذا العرض اللعين
هل سمعتم من الرعد صوتا أليما يشبه هذا الأثنين؟
آه، إن النخيل بكى وهو يمشى بطول الحدود

باحثا عن رؤوس الجنود،
 نظر النخل فى المرأة فلم يلق أعناقه
 وتحطمت المرأة فصارت شظايا رؤوس النخيل،
 هل رأيتم شظايا رؤوس تبحث عن قاتليها وعن أهليها؟
 هل رأيتم أعناق نخل عليها وصايا لأرملة ویتیم؟
 هل فرعتم من فرشكم فى الليل البهيم
 والرصاص يطاردكم من كل اتجاه؟
 هل فرعتم وروعكم قصف الطائرات
 فخرجتم حفاة عراء
 ونسيتم ذوكم وأزواجكم وبنيتكم
 وهروا لتمو فى التماس النجاة
 فهاغرتكم للعدو كمين يحصدكم فى الغلاء؟
 هل رأيتم صغرا يموت؟
 أو محيطا يجف؟
 أو نهرا ينخرج عن مجراه؟
 هل رأيتم موتا كهذا الموت؟
 أو حياة كهذه الحياة؟

(٥)

العجلات حول نفسها تدور فى الدماء والرمال
 تمضع فى دورتها الحدود والأجيال
 سمعة أعوام بلا كلام
 وسمعة بلا طعام
 وسمعة لا تنتهى تحكمها الأصنام
 هل نطلق الحمام فى السماء؟
 أم نطلق السماء فى الحمام؟

(٦)

آه لو أن من يستطيع الهكاه بكى
 آه لو أن من يستطيع القتال مضى للقتال
 ما الذى يمسك القلب فى عين لاتنام؟

ما الذى يمسك الأرض فى وطن لا ينام؟

وطن لا ينام

عين لا تنام

ويد شب فيها الحطام

ونحن تساموم أنفسنا تحت هذا الركام!

هل عرفتم ركاماً أليماً كهذا الركام؟

هل رأيتم شتاتاً كهذا الشتات؟

الفلسطينى بكل الأراضى سجين مطارد

وأشد الأراضى مطاردة للفلسطينى وسجنا

بلاد العرب:

رفح، تل الزعتر، أبلول الأسود...

ليس بين الفلسطينى وحق القتال

سوى دولة فى الظلال

أسقطت عنه حق القتال!

ليس بين الفلسطينى وحق الغضب

سوى أشياء العرب

وفى متحف النفط علقت الروم أسيافهم وخرايطهم

وعليها أبرزت الروم أسواقهم ومضاربهم وقوافلهم

ومسالكتهم فى الصحارى وبين الجبال

حين كانت لهم فى الوقائع خيل وفى الرمضاء جمال،

أه، فلتضرب، كيلا يتخثر دم أخيك وابنك

كيلا يتعفن دم أبيك وأمك، عمك، جارك

كن قنبلة من رأسك حتى قدميك

وتفجر فى الأعداء حواليك

صوتك سيفك:

فبضتك المدفع

قاتل، فلقد سلمت إلى أعدائك

رانقض العالم من حولك

قاتل، فلقد سلمك الحكام العرب إلى أعدائك

وانفضوا من حولك

.....

نحن فى قاعة للمرايا

تتغير فيها نفس الوجوه دوما



ولا تستعيد حماها
 نحن في قاعة تتغير فيها الوجوه
 ولا تسترد رؤاها
 فلنمستطير الطيور غداً
 بعد أن ضيّعت في البحار ثراها
 ولن سيقضى المغنى غداً
 بعد أن هاجر الحب من دنياها
 قاتل الآن قاتل
 لتظل السماء سماها
 قاتل الآن قاتل
 لتضى الدماء دماها
 قاتل الآن قاتل

ليس في الصدر غير شهيق هواها
 قاتل الآن قاتل
 فلمن سيفنى المغنى اذا لم يجد أهلها
 واختفى محتواها
 قاتل الآن قاتل
 فلمن ستطير الطيور اذا لم تجد عشها
 وانتفى منتهاها
 قاتل الآن قاتل
 لتظل السماء سماها
 لتضى الدماء دماها
 ليس في الصدر غير شهيق هواها
 قاتل الآن قاتل
 ليعود الذى غناها
 فلمن سيفنى المغنى بعد ان هاجر الحب من دنياها
 ولمن سيفنى المغنى اذا ما اختفى محتواها
 ولمن ستطير الطيور اذا ضيعت في البحار ثراها
 واذا لم تجد عشها وانتفى منتهاها
 قاتل الآن قاتل
 ليس بين الكفوف سوى حجر من علاها
 ليس بين الضلوع سوى قطرة من نواها
 ليس غير اسمها ناطقاً في العيون
 بازغاً في الشمائيل
 قاتل الآن قاتل
 قاتل الآن قاتل
 قاتل الآن قاتل

قصیدتان

أحمد طه

٣١ ديسمبر

هكذا

يتجول المصريون كما تتجول أفراس
الماء

جنب مقابرهم

ينسون بلادا خلف النهر

فيقتربون

ويقتربون

لاهم أفراس تنطلق بقلوب
الصحراء

ولاهم أسماك تفتح باها للبحر

وأبوابا للنسيان

فلماذا تحمل في الغربة خرجا

من أطلال

تتصعلك فى العالم منفردا
تبحث عن شارع يشبه شبرا
ومقاه تشبه مقهى البستان
تدخل باراً تدعوه المخزن
وتحدث أجساداً من خزف
ووجوها تشبه أضرحة
يعلوها الشمع
وتكسوها الألوان
ها أنت تحدثهم نثراً
فتضيق معاملك الأولى
تسألك الساق البنية
فتمد الطرف بعيداً
وتشير إلى بار الأوبرا
وتحدد رجلتك فتلمس قاعدة
التمثال
تشرب كأسين مع الفول النابت
تقبض جسد العصفور بنايك
فتسمع صوصوة
وتفكر كيف تحط عصافير
العالم فى بارات الأوبرا
من علمها هذا الأدب الجم فجاءت
طائعة بين نيويورك
هل ضللها الهدهد وهو الجنرال
السابق فى جيش سليمان
أم قلبها فى الزيت رئيس مدنى
يلزمك الكأس العاشر
أو تترك طاولة البار
وتدخل دائرة المحظور

حكاية

لم يكن يفصل بين البار وأوراق البحث سوى شارع صغير واحد، عبره فإذا هو أمام أرشفة الأوراق المصنفة والمجلدة. هكذا قرر أن يبدأ بسور الأزيكية، فمهما قيل عما آل إليك الحكمة، وصرت مع الوقت ليهرايا أو زاهدا. ففيه يرقد- جنبا الى جنب- أشرس الأعداء الايديولوجيين، وتتحاور- فى ألفة- سائر الأزمنة والمراحل التاريخية التى ادعوا زوالها. عندها ستكشف أن لاشيئ يموت سوى الانسان. كما سترى مال جامعى الاوراق والكتب فتشعر- بينك وبين نفسك- بالحسد تجاه أولئك الأذكىاء الذين انكشفت أمامهم الاستار فخرجوا الكتب لتخرج للناس مناديل وشراف من الكليتيكس الملون. كما لابد ستعيد النظر فى أولئك الذين يطاردون جامعى الكتب ويخرجون بهم خلف أسوار لاثشه سور الأزيكية.

لكن سور الأزيكية ليس سوى البداية. فسوف تتكشف أمامك الطرق والمسالك التى يحسبها الغافلون من أسمائها متشابهة، غير ان ما بينها مثل ما بين الجنة والجحيم. فهناك شوارع اذا سلكتها ماشيا زاع بصرك واختلط عقلك. وحينئذ ستزى فى اغماض عينيك وستر وجهك وإطلاق ساقيك شرط النجاة. وهناك أخرى قد تحتاج لعبورها الى الالتصاق بالأرصفة والجدران فتبدو كشعاة وما أنت كذلك. واذا راودتك نفسك فتذكر أن أقبح ما يواجه الطالب مثلك التماس الأعداء وسوق التبريرات والتخلى عن المجاهدة والصبر. فما تطلبه سيقك الى طلبه الكثيرون وحتى الآن لا يعرف مصيرهم.

فإذا ما تجاوزت راقعة أو عبرت شارعا أو ميدانا فلا تظن أنك تركت عتبة، وصرت قاب قوسين من حفرة، بل يجب عليك الحذر ثم الحذر. فهناك الكثير من الوراقات التى هى فى حقيقة الأمر شراك لامثالك، خاصة تلك المواجهة لمقهى ريش. فسوق تجدد فيها- بالإضافة الى تفسيرات فكر الرؤساء والقادة- العديد من الأغلفة المنزلفة التى تنبعث منها أبخرة المرق الساخن. كما عليك وضع علامات لنفسك تذكرك من الانحراف عن ميدان سليمان باشا- غاية الطريق- إلا لضرورة أباحها أهل النظر وسيتك إليها أصحاب الحذق.

فإذا قدر لك الوصول، وقد تبددت الكاسات التسع، ستجد أوراق بحثك وقد رتبت كالانى

- ١- كازنيزاكى وجريكو
 - ٢- بابلونيرودا والنشيد العام.
 - ٣- حسن حمدان ونقط الانتاج الكولونيالى
 - ٤- جيفارا والحرب الشعبية.
- ستكتشف أيضا أن الامر يزيد غموضا
فالاوراق هى الاوراق
لتكن أكثر طويالية



وأقل خضوعاً للشهداء
ولتكشف عورة هذا الورق
الغافى
وتزأج بين الكلمات المشتاة
للكلمات
وأعمل حتى تنطلق النار وتسمع
وحوة وأنين
أو يطلع من بين الأصوات
كلام
حينئذ
انفخ فى الصور فتقلب
الأوراق ويبعث بين يديك:
المبتدأ الماضى
والساكن
والأمر
والمأمور
ضع فى النار الاكرش والأنعم والأفخم
والأجزل والأشراف والأصوب
والفاعل
والمفعول
وأغلق أبواب الجنة وأقذف
لأرض الأكثر يتما بين الكلمات
واقراء:

جيفارا والطواسين
حسن حمدان وعيون إلزا
باهلوتيرودا والأخضر بن يوسف
كازانتزاكي وأغانى الكوخ.
حيثئذ
يمكنك إن شئت العودة للبار
ومصافحة العام القادم قسرا
أو ضم عيال لا يثمر الريش الداكن
خلف سواعدهم
وشوارح لاتشبه شبرا
وعصافير تزقزق باحثة عن
بار أو ميدان
فالميدان هو الميدان
هكذا
يتجول المصريون
ينسون بلادا
يلتصقون
ويقتربون
ويبتعدون.

منازل

محمد جبر الحري

لنا الخيلُ أعرافُها والصهيل
 إذا ما دلهم بنا ليلنا
 وكنا ننام على طرف الرمل أوجعنا رملنا
 وكنا على الرمل نرسم بيتاً
 ودرباً وحيداً
 وفي الظل
 نرسم ظلاً لأحلامنا
 وكنا نمر، وكانت شماليةً إذ قرُ
 فتمحروا أصابعنا
 لنفريق على منزل في الهواء لنا
 لنا نُزل في المقابر
 أنبأنا سيد في السكون
 وارشدنا الجوع للمائدة
 أطعناه حتى الجدار الأخير
 وجثناه بالمنطق المستدير
 وجثناه بالأحرف البائدة



لنا نزل غير أن الغراب
يقاسمنا القبر والشاهدة
لنا منزل في السماء امتطينا الرياح وقلنا وداعا لأسمائنا
تنوء السفائن بالحمل
أنا أخذنا من الجرح زوجين
من وقتنا لحظتين:
الولادة
والعمر: جمرته وتوابيت أبائنا
تميد السفائن، والبرق أعمى
وليس لنا جبل في السماء
وليس لنا في أرحامنا غير أسمائنا
يقولون إن لنا منزلا لا نراه
لنا منزل
ليس يبصر إلا بأعين أعدائنا

قصيدة الأرض

مجدى الجابري

والقمر...!

رش التزيف / قصائص قصائد،

حلم صايد..

من خروم الروح حجر،

صدر الحجر شفاف.. يبهرق

الرمل عرقه..

عشاق لبرقه

شعر صدرى، وقعت حارقه..

ون «خائه» ورسم

شباكين وشعور / رمادى،

وقلب متدلل وباصص،

ع المسافة الضائعة بين

الرمل

واققدام الحجر،

كان ع اليمين.. جبل..

قام بجناحاته رف،

(١)

كان الجبل، وطلعت

الريح / سلاّم للمطر،

والقمح / خاتم جوع

- «خلّنى سرك» انفصلك عنى

خلّيك هيبى، انزلك

رعشة حروف من نود

على كتاب الرمل..

الرمل مجروح بالبساطة

جرح طاطى..

فانهرس..

بين ضرفة العين

كان ع الشمال.. عصفود ورق..
حائل من الجرح المطاطي..
أى إحساس بالمطر،

كنت أنا مفرد موزع..
فى المسافة الضائعة بين
الرمل
واقدام الحجر..

يا طلق غُثَايا.. للقمر:
» يا قمرنا.. «يا قاططيه،
البنات فى عينيها نار..
نفسها تسوى الشهور،
يا قمرنا.. / يا قاططيه،
ندخلك..

تشرب شعورنا بالمطر،
تخرج إليك.. مثلك
نلاقينا فراكش
حاميم على ضئى الفرق،
نتقسم..
نلقى كل اثنين / فطيرة..
نستوى..
لا..

تتحرق على صهد باطك،
.....

يا قمرنا / يا نحاس
ضل الشجر / ضل العواميد الذهب،
الفرق يمكن فى النقص
والنقص، يمكن، جرس
لكنه حدى م الدخان المر..
من دق / المطر..
على قلب عايش بالشعور

البرتقانى..

(٧)

باخرج
صوتى / قنديل مشروح..
يتمرجح على ضيئه المقسوم:

الليل الفجري،
المردد الحرس،
التارين الصبرا ف الشارع لزرق.
القلب المفتوح ح الداخل

يا تسلق..
حبل العشق الملتصوم بحيايى عيون عُشاق /
معاشيق،
...

القيء /
الفتحة /
الراس..
على مرأى العين..
طوحت دراعى..
لمست..
شبكة..
غرزت صوابي ف بطن الحجر / اليرق،
إنفجر القمر /
الوردة الفوق القيه:
حليب
أترشش فيا:

وطاوعنى..
ما تكونش لغيري..
أكونك
وتكون لى.. / ضل..
(٣)

البحر كان. ونزلت.

الوقت / سلم من حليب،

والرمل / وردة عطش.

- خلىنى سرك، اقصلك عنى،

خلك هههه، انزلك /

رشة حروف من تار..

على كتاب الرمل»

.....

البحر بستان من لهب..

منقوش على صدر المحار!

.....

أزرق خفيف،

والأجيين الموجه ده المرمى على كتفى؟

يا تحت باطى اليمين..

طبعت صواب خُضر فوقك / قبلتين بالأحمر

الداكن،

هل حس الحليب المجروح؟

.....

شئ أنفرادى بينسحب..

وبينكفى على وشه باكى!!

.....

أحمر خفيف،

والأجيين الموجه ده المرمى على كتفى؟

يا تحت باطى الشمال..

طبعْتُ صواب خُضر فوقك / صورة لبستان

من لهب!!

.....

البحر ده اللي.. قالع الشطين.. وخارج،

.....

.....

.....

.....

فغافلنى وافتحى ف العين محارّ

الشهوه.. للبدن الجميل،

عنى الشرايع، أنقليها..

للساريا،

للندى

لطفولة البحر المحيط.....

والبحر يجهل سكتك..

والرمل مشتاق للمداخل..

إن من جسم الرمل.. ريق الشك..،

عامود من النار الجميلة.. / أخرجى،

واعملى فى قلبى شق يعرض لون

الشفتين،

إطبعى بالكى.. صورتك،

واشرطى برمشك هناك عرقين عرق

متملحين..،

إلقى بلسانك.. الملح اللى راح ينضح

عليكى،

وامرقى منهم.. تلاقى ع المدى: جميزة

منكوشة الشعور،

علقى قلبك عليها زى ما هو..

بالعرق

بالدم،

يصيون العيال،

وادبعى لى.. بقرة صفرا..

واصرخ	حَمْرًا..
وانت رايح	زُرْقًا..
جى	لون من الصعب اكتشافه..
رايح	المهم تكون
جى	لسه ماعرفتش حيص،
رايح	وابدأى.. ترتيل نشيدى:
اتلوى	- «يارجيلى...»
فيطش قرن،	وانت. / طفل ف موكب الشمس المذهب
قرن م القضة الحلال..	فارق ما بين جفنيك.. وشع
جسمى،	لجل ما تنور لى بطنى
جسمك،	يارجيلى...
جسمه / دايرة نور ونار	كُتبُ فيا.. من مفاصل نورانيه، ١٦
دايرة قصيدة انفصال	كُتبتُ / بكريّة غارزه كفتينها فى
بالأرض	العامودين الذهب،
م الشهوه الحرام	أتلوى
	وافتح

توفيق صالح ل أدب ونقد:

لأحياء لى إلا فى مصر

أجرى الحوار

حسام سيف النصر و أمجد منصور



توفيق صالح

هو صاحب الافلام الأقل عدداً والأكثر قيمة وأثارة للمشاكل، مخرج «صراع الابطال» و«المحمرون» و«يوميات نائب فى الأرياف» والفيلم العربى الوحيد عن القضية الفلسطينية «المخنوعون»، المخرج الكبير توفيق صالح. الذى سعدنا معه بهذا اللقاء.

* للأسف.. لا يعلم الكثيرون من محبى فنك شيئا عن بداية اهتمامك بالسينما.
لنبدأ بذلك... متى وكيف؟

هذه مرحلة بعيدة جداً ولا أتذكرها، منذ الطفولة وأنا أشاهد الافلام، لكننى لم أكن أنهم العمل ككل، بل يعلق فى ذهنى مشهد

مفهوم
الديمقراطية فى
مصر مفهوم غير
مكتمل

جميل أو جملة في حوار... مثلاً أذكر فيلم «ليلى بنت الصحراء» بطولة الفنانة بهيجة حافظ وحسين رياض، كان يوجد ناس في صحراء أمام خيمة، وناس في قصر كبير ياكلون أنواع كثيرة من الطعام، وكان واحد يضرب بهيجة حافظ وهي تصرخ وتقول: «ليت للبراق عيتا فترى ما الاقى من عذاب وليلى!!» وإيضاً في هذه المرحلة المبكرة شاهدت فيلم «روميرو وجولييت» لليزلى هيوارد ونورماشير، وهو من أفضل الأفلام المأخوذة عن شكسبير، ولكنه لم يعجبني حين شاهدته، وأتذكر منه مشهد المبارزة فقط. أما أول فيلم أهتم به بشكل خاص وحاولت أن أعرف ماذا يحدث بالضبط عند تصوير الأفلام هو فيلم «يحيا الحب» أخرجه محمد كريم وبطولة محمد عبد الوهاب، شاهدته أيامها أربع مرات وأتذكره حتى الآن مشهداً مشهداً بكل تفاصيله وأغانيه.

أما أثناء الدراسة الجامعية فكنيت أشاهد فيلماً أو فيلمين يومياً، وكان تقييمي للأفلام مزاجياً إلى حد كبير، وكنيت أنبهر بالأشياء الغريبة التي تحدث على الشاشة، تجهّزني الغرابة جداً، وكنيت في هذه المرحلة أكتشف المجتمعات الأخرى في العالم.

لا أعرف بلدي!

• ومعنى قررت العمل كمخرج سينمائي؟.. حدثنا عن كيفية خروج أول تجربة «درب المهابيل» الى النور؟

بعد تخرجي في كلية الآداب جامعة الاسكندرية عام ١٩٤٩، سافرت الى فرنسا للدراسة، وبعد تطور الوعي والقراءات قررت العمل في السينما، وبدأت في اكتشاف مصر وأنا في فرنسا، وطبعاً كان ذلك وهماً كاذباً... رجعت باكسر من موضوع في رأسى، لكن مع تجوالى في شوارع القاهرة القديمة اكتشفت أنني لا أعرف بلدي!، نعم تعرفت على القاهرة المعز ذات المعمار والطرز الخاصة وأنبهرت، وأثناء محاولاتي لمشاهدة الأفلام المصرية التي قاتني مشاهدتها أثناء سفرى، قرأت اسم فحبيب محفوظ كثيراً ككاتب سيناريو، ولم أكن أعرفه ككاتب وأديب، واكتشفت حبه وعشقه للقاهرة القديمة، وأخذنى من يدى وجولنا في الأحياء العريقة، وحكى لى ذكريات طفولته ولن تصدق إذا قلت أن ديكور ومعمار منطقة الحسين والغورية وماحولهما هي أوحى لى بفكرة فيلم «درب المهابيل»، قلت في عقلى هذه هي مصر، وإذا صنعت فيلماً لابد أن أستلهم أحداثه من هذه المناطق العريقة!!، ولغيت كل ماكان في رأى وأنا في فرنسا.

• إذن أنت اكتشفت علاقة بين المماراة والدواما؟

نعم... البيئة وطراز البيت يؤثر في منطق الشخصية وطريقة تفكيرها، أليديكور «يحمل فقط نفسيراً شكلياً، بل تفسير يتعلق بالمضمون، يقولون دائماً اللغة السينمائية للفيلم، لكنى أفضل تعبير «الصورة السينمائية» لأنها توهم ليس بكلمات بل بمعلومات وطعم ونكهة وتفسير سيكولوجى يرتبط بالمكان والحدث في وقت واحد...

أفلام تحرك الوعي

* أنت واحد من رواد الفيلم الواقعى فى مصر...
حدثنا هن مهنومك للواقعية التى كنت تقدمها فى
الخمسينات والستينات.. وكيف أصبح وتطور الآن؟

كانت الواقعية فى الخمسينات محاولة للكشف عن الشيارات
التي كانت تحرك المجتمع فى تلك الفترة، وفى بعض الاحيان كان
هناك - عند بعض الفنانين - رؤية مستقبلية لما تريد أن تحققه
الدولة، واستمرت هذه النظرة فى السينما المصرية واكتفت فى
أحسن أحوالها بالنقد الاجتماعى، ولكنى أعتقد بأن الوقت قد حان
لتغيير مفهوم الواقعية فى السينما المصرية الى نظرة سياسية
متعمقة لما يشل قدرة الانسان المصرى على التحرر وتغيير واقعه..
ويضيف توفيق صالح.. جاء الوقت الذى يجب على السينمائى
أن يبدع فيه أفلاما تحرك الوعى بدلا من أن تفرض على المشاهد
الحلم الكاذب.

بوهل تغير المناخ العام السينمائى أيضاً؟

بالتأكيد .. من قبل، المنتج أو الموزع السينمائى الى جانب
تحقيق الربح، كان يحب السينما كفن، كما إن السينما بشكل عام
كان لها «سحر» خاص، لكن مع مرور الزمن احتل مكان هؤلاء
المنتجين بعض الطفيليين والمساعدين فى الماضى، وأصبحت السينما
سلعة للأفراد فقط، ومن ناحية كانت حالة الاستوديوهات والمعامل
فى الخمسينات أفضل بكثير من حالتها الآن، لقد أصبحت فى حالة
عجز وانهايار ولم نواكب التطورات المختلفة. أما التمويل فلأزال
هناك ناس من خارج الوسط يمولون السينما لأسباب غير فنية بل
تجارية بحتة..

السينما والسلطة السياسية

* كيف كانت علاقة السينما بالسلطة فى سنوات
الستينات؟
وكيف كنت تتعامل فى ذلك الوقت؟

الثورة أدركت قيمة السينما كوسيلة اتصال ووسيلة توعية،
وحاولت دعم السينما كى تساعد على تطوير نفسها لشهت
بالمجتمع وبالاتسان أيضا.. لكن باستمرار كان يحدث قصور فى



عرفت القاهرة القديمة
على يد نجيب محفوظ

التطبيق.. لماذا؟... بسبب القائمين أنفسهم على وسائل دعم السينما، والقائمين على أمر السينما من الفنانين..

لقد كان يقود القطاع العام فى السينما موظفون غير مقتنعين بنظرية القطاع العام! فلم تحقق السينما ماكانت تحضنه الثورة... مجرد إضافات لبعض مفاهيم الثورة، ولم يحدث تغيير فى البناء العضوى لمواضيع الافلام.

لقد كانت الدولة- بعد عام ١٩٥٦- تفتح الأمل دائما لبناء مجتمع أفضل، وكان من الطبيعى أن تعكس الافلام هذا، وقدمت فى «صراع الابطال» صورة مختلفة تماما للبطل فى السينما المصرية، انه البطل والمثالى الذى يواجه العقبات من أجل خدمة المجتمع وليس من أجل الوصول الى قلب امرأة! وهكذا كنت دائما أحاول أن أعكس قضايا المجتمع الحقيقية داخل افلامى فى «المتحردون» و«يوميات نائب فى الأرياف» و«السيد البطي»... لكن بعد ١٩٦٧ بدأت تظهر سلبيات كثيرة فى التطبيق، وظهرت صورة من صور حكم الفرد، حتى مفهوم التطور أو التقدم أختلف عن بداية الستينات!!..

أفلامى متنوعة من التلفزيون

«إذن كانت مصر تعاني من ضيق الحريات السياسية فى هذه الفترة؟

للحقيقة وللتاريخ «السلطة السياسية فى مصر- على الأقل قبل ١٩٦٧- كانت متفتحة لمناقشة أى فكرة، ولم تمنع شيئا، الآن أفلامى- على سبيل المثال- ممنوعة من العرض فى التلفزيون بينما عرضت أكثر من مرة فى الستينات!«

بعد وفاة توفيق الحكيم، عرضت جمعية النقد فيلم «يوميات نائب فى الأرياف» ولم يصدق أحد من الحاضرين كيف مر هذا الفيلم على الرقابة أيام الستينات!، هذا الفيلم ممنوع رقابيا من العرض التلفزيونى رغم الديمقراطية التى يتحدثون عنها الآن... للأسف مفهوم الديمقراطية فى مصر.. «مفهوم أمضى» أى تحقيق الأمن والاستقرار فقط، رغم إن الرغبة فى التطور والتقدم وتغيير الأوضاع لما هو أفضل يعتبر من صميم تحقيق الأمن والاستقرار..

حتى لا يحدث إنفجار، فى الستينات كان مطلوبها ومسموحها مناقشة كل شئ... كان هناك صراع قوى بين التقدم والقوى المضادة للتقدم، لكن اليوم أصبحت القوى المضادة للتقدم هى المسيطرة وتقف وبقوة ضد كل ما يخالفها، السلطة فى الستينات كانت تدعو الى التطور وتبث الأمل فى المستقبل، لكن السلطة اليوم ليس عندها مشروع للمستقبل وبالتالي فهى تحجر على كل شئ فى الحاضر خوفاً من المستقبل!

سنوات الهجرة..

* لقد تركت مصر وعشت بين سوريا والعراق أكثر من ١٤ سنة..
ماأسباب الهجرة؟ ... وأسباب العودة أيضا ؟

من الصعب على الإنسان أن يترك بلده، لكن عندما توصل في وجهه أبواب العمل، فإنه يضطر إلى البحث عن مكان آخر لكي يحاول تحقيق أهدافه، وهذا ما حدث وأن كان التفكير في ترك الوطن والبحث عن عمل في مكان آخر هو جرى وراءهم، لأنه في النهاية لا مكان لوجودك إلا حيث لك جذور.. وهذا سبب السفر والعودة أيضا..

ولغاية الأسف.. تغير الجو السياسي في مصر اليوم كثيرا، وأصبح المجتمع في تخبط وضياح، والأمور كلها في حالة من الفوضى الفكرية والاقتصادية.

التجربة خارج مصر كانت بشكل عام مريرة، كنت مثل الذي ذهب لمعتقل معزول، أقابل ناسا وأتابع أحداثا ولكني لا أنتج، حاولت عمل أفلام عن قصص سورية لكنهم رفضوا وجهة نظري. و«المخدوعون» سمحوا به لأنه كان عن القضية الفلسطينية وبعد ذلك منعوا عرضه!!، ورفضوا أن يبيعوه لدول أجنبية كانت تريد شراءه، لقد تأكدت من أنه ليس لي وجود في غير مصر، وإيا كانت ظروف الانتظمة والبلاد التي عملت فيها، فإن مصر تظل أكثر احتراما للفكر والفن من أي بلد آخر.

**الفكر الصهيوني
منتشرا في الفكر
العربي غائب**

*** وهل فكرت في كتابة فيلم عن تجربة سفر
الطويل؟**

نعم... ولا!!.. الفيلم السينمائي ليس كالعمل الأدبي، إنه عمل مرتبط بأسواق توزيع عربية، فإن حاولت كتابة فيلم عن تجربة مصرى في الغربة فسوف يرفض المنتج المصرى فهو لن يستطيع بيعه للبلاد العربية، لأنه إذا قلبت بعض الحقائق عن تجارب المصريين في البلاد العربية فستكون قطعاً أداته لتلك الدول!

الشبكة وعزة الورد

*** مرت سنتان على عودتك إلى الوطن، سمعنا
عدة مشاريع تدرسها «الشبكة» وعزة الورد» وأخيرا
«الاقزام السبعة».. لماذا لم تبدأ حتى الآن؟**

لازلت أبحث بين أفكار كثيرة عن الممكن والمفيد في هذه الفترة، لاني مقتنع بأنه لا بد للموضوع أن يكون له ضرورة تاريخية اليوم، مثلاً تحمست لرواية «الشبكة» لشريف حتاتة لأنها كانت

**تجارب المصريين في
الدول العربية أدانة
لهذه الدول**

تعطى صورة لفترة من الصراع فى السبعينات فى مصر، فترة سيطرة التفكير الأمريكى وبداية عمل شركات الاستثمار ومحاولات بيع القطاع العام.. الخ، لكن أصابنى الكسل بعد فترة، ولم أكتب فيها حرفاً، أما «عزبة الورد» فهى قصة قرأتها ووافقت مبدئياً على أن أقرأ السيناريو، وقرأته ولم يعجبنى فاعتذرت.

بالنسبة للأ التزام السبعة فهذا مشروع وهمى تماماً، ولم أقرأ الكتاب، ولا أفكر على الإطلاق فى عمل فيلم من تلك المذكرات؟

السينما والهوية القومية

* هل تعتقد أن السينما العربية استطاعت أن تعبر عن هويتها القومية؟

الهوية العربية اليوم أصبحت موضع شك وغموض، ومثار وجهات نظر مختلفة، فكيف تريد من السينما أن تعبر عن هوية يوجد إختلاف عليها، فلا توجد دولتان عربيتان لهما نفس المفهوم للهوية العربية، وأنت ترى الحديث عن الأوضاع العربية لايسر أحداً، وكل نظام أو دولة تدعى أنها الوصية وأن تفسيرها للهوية العربية هو الأصح والحقيقى، فكل سينمائى يعمل من خلال نظام معين، وحتى لو كان له حرية أن يكون بعيداً عن النظام، فهو من داخل مجتمع يقوده، ويتحكم فيه هذا النظام، فلا يستطيع أن يتجاوزَه- وحرية تفكيره موجود فى حدود البلد الذى يعيش فيه، فعندما يتحدث أو يتكلم أحدهم عن هوية عربية فهى تعكس وجهة نظر البلد الذى يعيش فيه.

* بعد يونيو ١٩٦٧ أصبحت إسرائيل هى التحدى الأكبر للكيان العربى، فالى أى مدى استطاع

فيلمك «المخدوعون» أن يعبر عن هذا التحدى؟

منذ أواسط الستينات وأنا كنت أريد أن أعمل فيلم «المخدوعون»، فى مصر عرضت القصة على مكاتب القطاع العام، وانتظرت حوالى ثلاث سنوات، ولم ينتج، وكانت محاولة فى ذلك الوقت من إحدى شركات القطاع العام لإنتاج القصة إنتاج مشتركاً مع العراق، ولكن العراق فى ذلك الوقت رفض وفضل عمل فيلم استعراضى مشترك عن «قطر الندى» وبعد إنتاج قصة المخدوعون فى عام ١٩٧١، كثير من البلاد العربية رفضت عرضة على أساس أن مضمونها لايناسبهم. وبالنسبة للفلسطينيين فأنا أعتقد أنه على كافة مستوياتهم معقول- لكنه إذا كانت هناك خلافات فليس عن الفيلم ولكن الخلافات بين المنظمات الفلسطينية المختلفة، فأنا أعرف منظمة ترفض الحديث عن هذا الفيلم لأن المؤلف من منظمة أخرى، فالعملية ليست عملية موضوعية وهذه مأساتنا كهروب أن نحكم مصالحنا الصغيرة بدلاً من أن نحكم عقلنا حتى فى تقييم المسائل الكبيرة.

والفيلم بالنسبة للأجنى كان اكتشاف، لأن هناك كثيرين كشعوب وأفرد لم يدركوا عمق المأساة الفلسطينية، وتكونت وجهة نظرهم من خلال أفلام تسجيلية رديئة جداً لم تؤثر فيهم، لكن بمثل هذا الموضوع أدركونا حقائق لم يكونوا يعرفونها.

وبالنسبة للفيلم فهو لا يشرح ولا يرد على وجهة النظر الصهيونية ولكنه يضع الفلسطينيين فى موقف

يتخيل العرب أن البترول تجاوز بهم العالم الثالث!

معين ويؤكد على أن الفلسطيني الذي يبحث عن خلاص شخصي لا ينجح، لأنه لا خلاص شخصي لشخص هو جزء من قضية تاريخية. وهو يتكلم عن أن إسرائيل وجدت، ولابد من مواجهتها لعودة فلسطين، وهو يدين الإنظمة العربية أكثر من إسرائيل، ويجب أن نعلم أن السينما لا تعمل ثورة ولا تغير الدنيا، ولكنها من الممكن أن تساهم في تحريك وعي الجماهير. ولو هناك أفلام كثيرة عن القضية الفلسطينية وعن غيرها من القضايا بنفس مستوى الجدية والتحليل للفيلم «المخدوعون» كانت أمور كثيرة تغيرت في المجتمع العربي ولكن هذا لا يحدث للأسف.

* ماهو رأيك في الأفلام التي تتناول التاريخ
العربي؟

على سبيل المثال أفلام مصطفى العقاد؟

العمل الذي يقوم به مصطفى العقاد مهم وخطير جداً ويشكر عليه وهو يقوم بعمل دعائي عربي. عمل كان المفروض أن تقوم دولة. بعمله وليس هو كفرد. يجوز أن هذه الأفلام لم تنجح النجاح المطلوب ولكن ما قدمه مهم وضروري وكان يجب أن يعمل البعض في نفس تياره ولكن لم يحدث.

* أفلامك التي تناولت الواقع الاجتماعي
المصري... هل من الممكن أن نعتبرها أفلام للواقع
الاجتماعي العربي؟

الواقع الاجتماعي المصري به من المشاكل ما هو موجود في معظم دول من العالم الثالث بما فيه الدول العربية هناك أشياء تاريخية مشتركة بينهم وكثير من المشاكل الاجتماعية المصرية تعكس مشاكل في دول أخرى عربية وغير عربية، ففيلم «صرع الأبطال» يتكلم عن خصوصية مصرية وهذه الخصوصية المصرية موجودة في العالم الثالث والعالم العربي.

لكن العالم العربي لا يريد أن يعترف أنه جزء من العالم الثالث، ويعتقد أنه بالبتترول يستطيع أن يتحكم في رأسمال العالم أنهم تجاوزوا العالم الثالث.

إنما الواقع شعورهم لم تتجاوز ذلك. فليس معنى أن يركبوا عرباً كاديلاك وأن يستعملوا تكنولوجيا آخر ما توصل اليه العلم أنهم

لا يشاهد الأفلام
العربية في أوروبا إلا
من له اهتمامات
تاريخية

الهوية العربية اليوم
أصبحت موضع شك
وغموض

غيروا منطقهم وتراثهم وعاداتهم وأخلاقياتهم ومآسيهم التي هي عالم ثالث وعالم تخلف.

* ماهو تأثير النموذج الهلويدي على السينما العربية؟

لا أزال أعرف أن السينمائي العربي يجد في السينما الأمريكية المثل الأعلى، ففي مصر عندما تقول لهم إن فيللمك أمريكي في تقليد النموذج الأمريكي فهو يعتبر هذا قمة النجاح ومنتهى المدح. وأنه «وصل» وأكثر الأفلام العربية غير المصرية بإستثناء أفلام الجزائر تقلد نهج السينما المصرية التي تجد في البناء السينمائي والبطل السينمائي الأمريكي أكبر أحلامها، وحتى السينما الجزائرية بدأت تقلد النموذج الأمريكي، وكانت في البداية تأخذ النموذج الفرنسي.

وكل هذا غرز في العريى قبا وأخلاقيات هي أصلاً غير عربية، ويظل يحلم حتى الآن بما يراه في السينما والتلفزيون وأصبحت أحلامه أحلام بقطة.

* هل مهرجانات الفيلم العربي في أوروبا مطلوبة لشر القضية العربية؟

هذا الكلام مبالغ فيه فلا يرى الأفلام العربية من الأجانب الا من له اهتمامات عربية، والبعض يرى هذه الأفلام لأكتشاف طرافة، وغرابة، وعالم سحري سمع عنه ولا تنتظر أن يهتم الشعب الغربي العادى بالسينما العربية، وهذه أكذوبة تنشرها الصحافة ، لأن السينما العربية لا تستطيع اليوم أن تعطى لهذه الشعوب أى شئ يهمها، فهم ينظرون البنا نظرة تعالى أساسها ونحن ناس متخلفون، لهذا النوع من العلاقة الحضارية ليس فيها تبادل أو حوار في وجهات النظر. وأنا لا أتحدث عنا كأفراد فلنا إحترامنا وكياننا إنما كأفراد وليس كشعب، ولذلك أى واحد يقول أن فيللمنا يعجب شعبا غربيا فهذه أكاذيب، ولذلك مثل هذه اللقاءات أو ما يسمى بالمهرجانات تكون في دور عرض خاصة.

الفكر العربي غائب

* وبالنسبة للفكر والدعاية الصهيونية وكيفية مواجهتها؟

الفكر الصهيوني منتشر في كل مكان لأن الفكر العربي غائب، فالفكر العربي عبارة عن ناس تثرثر في الصحافة لبعضها بعضا ولا يوجهون أى شئ للغرب، فالعرب من العجز غير قادرين على توصيل رأيهم الى الغرب لأنهم مشغولون بمشاكل أخرى.

وبالنسبة لأفلامنا التي تعرض للغرب فهي متخلفة عن مالق بالسينما العالمية من تقدم وتطور، ونكون متخلفين عقليا لو صدقنا صحافتنا حين تدعى أن أفلامنا يمكن ان تحوز قبول البلاد الغربية، والسينمائيون يعيشون في وهم مثل السينما التي يصنعونها.

من الفضاء الآخر: من السجن المدني بفاس - المغرب:

التضامن مع الانتفاضة الفلسطينية لإخلال بالأمن العام!

الأخت.... الأستاذة المناضلة فريدة النقاش- مصر العزيزة-

من خلف قضبان سجن أسواره عالية ، لونها رمادي وشكلها بشع يؤكد عنفها البربري.. من بلد المغرب يكاتبك معتقل سياسي، من داخل هذه الأقبية المروعة أسترث لحظات خاطفة بعيدا عن أقدام حراس الليل. أخط لك هذه الرسالة المتواضعة متمنيا أن تجدك في ظروف أحسن أنت وكل أفراد أسرتك العائلية والثقافية.

وجدت يدى ترتعش، وهى تمسك بقلم عزيز على، فكرت الآن فى مكاتبتك عبر هذا الخطاب المقغم بأسمى آيات الاحبار والاحترام لكل عطاياك المناضلة الشريفة .

أختى المحترمة

رجعت هذا المساء من المزار محملا بعددين من مجلة « أدب ونقد » (٥٤-٥٦) قرأت فيها بشوق عنيف، كنت أتمحس شكل الكلمات، كنت أحسها ،زادا قوة شيئا يساعد على هدم عنف هذا الفضاء الوحشي لأكون قويا، ولاختزن طاقة من الصبر والعناد.

من أحد سجون النظام المغربي أكاتبك. أتيلكم وأسافر لحظة الى حيث انتم تكتبون، تمارسون، تنقشون، وتعيدون أرصفة لازالت ممراتها قابلة للترميم والصيانة

الأستاذة المحترمة فريدة

اسمى : المريزق المصطفى، طالب بالسنة الثالثة اقتصاد بكلية الحقوق، فاس تاريخ مولدى ١٩٦٢ بقرية غفساى وهى تبعد عن فاس ب. ١٢ كلم، واعتقلت على إثر تظاهرة تضامنية مع الشعب الفلسطينى سنة ١٩٨٨ (٢٠ يناير)، وهو اليوم الذى سقط فيه الشهيد الاجراوى والشهيدة زينة على اثر طلقات رصاص البوليس.

اعتقلت يوم ١٣ فبراير ١٩٨٨، حيث قضيت أكثر من ٣ شهور بأحد مخافر الشرطة المعروف بمخفر «درب مولاي الشريف بالنار البيضاء». بعدها سلمتني الشرطة -أنا و ٤ من رفاقي- لمحكمة الجنايات بفاس، وأصدرت نفس المحكمة حكمها على بالسجن لمدة ٥ سنوات يوم ٢٣ يوليو ١٩٩٠. ورقم اعتقالي ٣٧٦٦٤.

أما التهم فهي: الاخلال بالأمن العام والامتعاء لجمعية ماركسية محظورة - توزيع المنشairs، والتحريض على الاضراب.
هذه لمحة مقتضية عن وضعيتي.

انني أهتم بالثقافة التقدمية بالابداع الملتزم، وأنشر بعض الخواطر في جريدة «الاتحاد الاشتراكي». أما مجال ابداعي هو الأغنية الملتزمة التقدمية وهنا بالسجن استطعت أن أعانق عودي بعد نضالات طويلة مريرة، وأنا الآن أهدع وأطرب رفاقي.

أتقن أن تروقك رسالتي وأعدك بمكاتبتك مرة أخرى انني أردت أن أكون صديقا لكم، صديقا للمجلة ولكم يسرنى ان استطعتم أن تزودوني بنسخ منها، وذلك حتى أستطيع مواكبة الركب الثقافي ومسايرة كل عطاءاتكم المناضلة، وكذلك مساعدتي ببعض الكتب التي ترونها ضرورية للمعتقل
الاستاذة فريدة المحترمة:

انني أريد أن اربط معكم خيط التواصل حتى أتمكن من الاستفادة، أننى أعانى الماراة والقساوة والحرمان، وأريد أن يبقى لى أصدقاء أقوياء كثيرون مناصرون لقضية الديمقراطية والحرية أحبيكم مرة أخرى، وأعانق كل الساهرين على انجاز مواد «أدب ونقد». أحبيكم جميعا وانتظر جوابا منكم

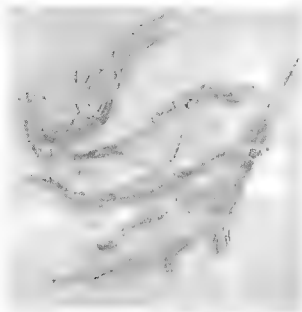
توقيع

المعتقل السياسي، الميرزق المصطفى (طالب)

رقم الاعتقال: ٣٧٦٦٤

السجن المدنى / فاس / المغرب

الحياة الثقافية



رحيل عمر أبو ريشة/ لوحات ميمون صقر/ الاعلام الغريب والبيت المباشر: سليمان شفيق/ من أجل موسم
مسرحي أقليمى: ف. ن. / مصر في الابداع الفلسفى/ الصحفى الذى سرق كتبنا/ العامية والفصحى فى ندوة
عباد الظل: شادى صلاح الدين/ محمد المخزنجى واقصورتان فى الظلمة: على الأتقى/ إصدارات جديدة/ الكتابة
ب ١٦ كاميرا: مصباح لطيف.



ونشأ في قرية متيج في بيئة تفتن بالتصوف وفي بيت غنى بالتقاليد والأصالة. فوالده كان شاعراً يكتب بالعربية والتركية

تلقى أبو ريشة علومه الأولى في حلب ثم مالته ان انتقل الى بيروت والتحق بالجامعة الأمريكية من ١٩٢٤ الى سنة ١٩٢٧، وفي عام ١٩٢٨ سافر الى بريطانيا للالتحاق بجامعة مانشستر لدراسة الكيمياء العضوية وصناعة الغزل والنسيج.

التحق الشاعر بحركة الشباب الوطني المنبثقة عن حزب الكتلة الوطنية الذي كان يناضل في سبيل تحرير سوريا من الانتداب الفرنسي ولاغربة أن يتأثر بالجو الوطني والروح القومية وأن يكتب شعراً وطنياً يدعو الى التحرر.

في عام ١٩٣٩ تزوج من منيرة مراد اللبنانية المولودة باللاجئين في ١٩٤٠ وشع نفسه للانتخابات النيابية في سوريا متقدراً عن محافظة حلب ولكنه حووب وفشل، وفي ١٩٤٢ اصدرت سلطة الانتداب الفرنسي حكماً باعدامه اثر القاتلة قصيدة تهاجم الانتداب والحكم السوري الذي يدعوه في ذكرى الشهيد عبد الحميد الشهبندر

كيف عشنا غرباء في الحمى
كيف قطعنا الليالي ثوما
كم تلاحقنا ومابعثت، ولا
بعث واخبرنا على المنح الظما
ومضى كل الى ملعبه
يفتح الشرق ويغلق الالما
موعد كان على الارض لبنا
وأنتهنا... ولكن بعدنا
في الشهر الماضي رحل عمر أبو ريشة آخر الرومانسيين العظام في شعرنا العربي المعاصر عن ثمانين عاماً موزعة بين حياته الشعرية الخاصة، المليئة بالاحلام وبين علاقاته الدبلوماسية رفيعة المستوى..

تضاربت الآراء حول مولد أبو ريشة، قال بعضهم أنه ولد في العاشر من ابريل ١٩١٠، وقال آخرون انه ولد في ١٩١٢ في السابع عشر من ابريل وهناك رواية اخرى أنه ولد في ١٩٠٨، غير انه - رحمه الله - لم يحسم الأمر وتركه على التباسه، أما المكان فقبل انه لمدة «متيج» في محافظة حلب.. غير انه قال في أكثر من مرة انه ولد في عكا في فلسطين من أب لبناني الجذور وأم فلسطينية من عائلة البشروطي

- ٣- مسرحية سميراميس
٤- مسرحية الحسين بن علي
٥- مسرحية الطوفان- نشرت في ديوانه الاول
١٩٣٦

وترجم «بوذي يورديس» مسرحية ليدرو بلوك
بالاشتراك مع الياس خليل زكريا- دار الحضارة بيروت
١٩٦٢

وفي آخر أيامه حين كان يصال أن كان مازال يكتب
الشعر كان يقول: أنا أكتب الشعر ولم انقطع عن
كتابته، كل مافي الأمر اني لأهتم بنشر شعري في هذه
الايام كي لا يضيع في زحام هذه الغرضى التي يشهدها
الشعر في الوطن العربي»

لقد فقدت الأمة العربية برحيل عمر أبو ريشه
قيمة كبيرة من قيم ثقافتنا الحديثة وقد أثارت وفاته
عواطف كافة المبدعين العرب فكتب بلند الحيدري
وجابر ابراهيم جابرا ورائب الأناسي في جريدة الحياة
اللندنية شهادات رقيقة فكتب بلند الحيدري:

* ماوعيت شاعرا منذ اوائل الاربعينات اثر في كما
اثر عمر ابو ريشه والياس ابو شبكة كانا الشاعرين
الاثنين على نفسي، حتى حق قول مارون عبود الذي
حق قوله عن «ديواني «خفلة الطين» الصادرة عام
١٩٤٦ «ان الحفلة سوية اما الرخى لمراتية»

وفي منتصف الستينات جاور بيته بيتي وغان
محجتي أزوره فيه مابين يوم ويوم لاستمع الى عمر
محدثا لبقا ومتميزا عن كل شعرا جيله بشقافته
الواسعة. كانت ذاكرته مليئة بطموحات العرب وبخيبة
من طموحات زعمائهم، وكان يحدثني طويلا عن
صديقه نهرو وعن صديقته اندرا غاندي كان في بيته
نسر مرصع بالجوهر، وقال لي انه هدية من نهرو. كان
كبير القلب وله أكثر من يد فضلى على وعلى غيري...
ويقينا متجاوزين في بيروت الى ان لفتنا حرمها.

عام ١٩٨٥ كان عمر واحدا من أزعجة شعراء
استضافهم معرض الكتاب في القاهرة، نزار قباني
ومحمود درويش وعمر أبو ريشه وأنا، وسعيت اليه
لأراه لكنه كان غادر بعد أمميته الشعرية الأولى فلم
أره، ويوم سمعت برحمته اتصلت به في المستشفى فقالوا

حين تم الجلاء عن سوريا في ١٩٤٦ كتب قصيدته
الشهيرة «عرس المجد» التي ردها الناس طويلا.
أما عن حياته الدبلوماسية فبدأت منذ ١٩٤٩
وأقصى في هذا الحقل زهاء ربع قرن متنقلا كوزير
مقوض وكسفير بين بلاد وأخرى عمل وزيرا مقوضا في
البرازيل (١٩٤٩-١٩٥٣) ثم وزيرا في الأرجنتين
وشيلي (٥٣-١٩٥٤)، سفيراً لسوريا في الهند
(١٩٥٩-١٩٥٤) سفيراً لسوريا في النمسا
(٥٩-١٩٦١). سفيراً في امريكا (٦١-١٩٦٣)،
سفيرا في الهند مرة أخرى (٦٤-١٩٧٠)

وقد حمل الوشاح البرازيلي والأرجنتيني
والنمساوي، والوسام اللبناني من رتبة ضابط أكبر،
والوسام السوري من الدرجة الاولى وطوق الغار من
الأكاديمية البرازيلية، وكان يقهر بها كثيراً وعن شعره
منحته الجامعة العالمية لقب الدكتوراه الحضارية في
الآداب سنة ١٩٨١

وكان عضوا مراسلا لجميع اللغة العربية في دمشق
وكذلك كان عضوا في الجمع الهندي للثقافة العالمية

أعماله:

- ١- شعر- مطبعة العصر الجديد حلب ١٩٣٦
- ٢- من عمر أبو ريشه- دار مجلة الأديب بيروت
١٩٤٧
- ٣- مختارات- المكتب التجاري- بيروت ١٩٥٩
- ٤- ديوان عمر أبو ريشه- المجموعة الكاملة- دار
العودة بيروت ١٩٧١
- ٥- غنيت مائتي- دار العودة- بيروت ١٩٧٤
- ٦- ديوان بالانجليزية- السقير الجوال- دار
الكشف ١٩٥٩
- ٧- من وحى المرأة- دار طلاس - دمشق ١٩٨٤

مسرحيات شعرية:

- ١- ذي قار- مطبعة المعارف- حلب ١٩٣١
- ٢- عذاب- اوبرا من فصل واحد- نشرت في مجلة
«الحديث» الحلبية العدد الاول ١٩٣٦

ان الاتصال الهاتفي متزوج، فتحدثت الى السيدة زوجة في المنزل وهي طماننتني انه خرج من القيدوية بخير.
هذا السر عمر ابو ريشه أرغب ان تذكره دائما في صورة شبابه فموتته يذكرنا بموتنا كلنا قبل أن يأخذنا الموت.

لندن - ١٥-٧-١٩٩٠

وكتب جبرا ابراهيم جبرا:

* كان عمر ابو ريشه شاعرا كبيرا له اثره العميق في بدايات شعر الحداثة في هذا العصر. والكثير من قصائده كانت بالنسبة الى وأنا شاب ، النموذج الذي أتمنى ان أحققه في ماله كتبت شعرا.
وكانت المواقف الوطنية في شعره تملأني حماسا أذكر قصائده في القدس تحمس الناس وتذكر مشاعر الوطنية في نفوسهم.

شاعر وطني كبير، مؤثر في تيارات شعرية وما تجاوزته في مابعد، لكنه بقي شاعرا يقرأ دائما، حيرته في حساسيته تجاه اللقطة وتجاه الصورة.
وبقي عمر ابو ريشه شاعرا يدرس لبعضه بعضا من حقبة الذي لم يصله حتى الآن رحمة الله عليه وعلى من خدم القضية الوطنية وقضية الشعر العربي معا
بغداد ١٥-٧-١٩٩٠

وكتب واتى الأناشي:

* كان عمر ابو ريشه صديقا حميما للزعيم الهندي جواهر لال نهرو، وكانت انديرا غاندي تعتبر عمر عماما لها وتمتد بصداقته بعد وفاة ابوها، دعته غير مرة لزيارة الهند التي احبها عمر كثيرا وتأثر بكل شيء فيها ومنها رياضة «اليوغا» الشهيرة وبأثيرها شفى من قصر النظر الذي كان يعاني منه منذ ان كان تلميذا في المدرسة واستعمل النظارة وتأثير اليوغا استغنى عنها نهائيا وأذكر انه هو في السبعين من عمره وفي بيتي بحمص حيث حل ضيفا كان يقرأ الكلمات الصغيرة المكتوبة على عليه الكبريت دون نظارة! ومعروف في موضوع اليوغا ان المرحوم كمال جنبلاط حين زار الهند استهوته «اليوغا» وكان يلجأ الى عمر ابو ريشه الى فنونها وأبوها.

وفي مناسبة الحديث عن صلة عمر بنهرو وهناك واقعة تاريخية مهمة بين الرجلين حرية بالنشر وجديرة بالاهتمام سيما في هذه الزيام.

اتصل نهرو ذات ليلة عام ١٩٥٨ بعمر ابو ريشه السقيف آنذاك في الهند وطلب اليه ان يرافقه حالا الى بيته- فأسرع اليه مضجورا وإذا بنهرو يقول له: اني سأنقل اليك الآن خيرا ولكن أمل الاتذبة نقلا عنى وعليك ان تكتب عنه الى دولتك والى الجامعة العربية لاجراء اللازم، الا هو ان الكبار قرروا تقسيم لبنان! وكل ما استطيع ان أفعله هو الاعاز بحشد الجماهير لتخطب انت فيها (في الهند طبعاً) تحت شعار «ارفعوا أيديكم عن لبنان» وسأعز وسائل الاعلام تغطية هذه التظاهرات بشكل بارز:

وفعلال كان مقالته نهرو وقامت التظاهرات لتسمع هذا الشعار وفوقها «في الصحف» صورة الخطيب الصغير الشاعر عمر ابو ريشه

حمص ١٥-٧-١٩٩٠

وكتب كلوفيس مقصود في «الاهرام»:

مات عمر ابو ريشه... بين الموت وعمر تناقض... برغم انه قدر محترم... الاذق أن يقال رحل عمر ابو ريشه، أو لعله سافر... ولعل هذه رحلته الاخيرة من الارض... الى الارض، فالحياة عند عمر ابو ريشه كانت مليئة بالعطاء السخي.

بهذا المعنى تملئتم اذ تقول، مات، عمر ابو ريشه أكثر وأكبر من هذا الجسد النحيل ذي الاطالة الباسمة السمحة الحاسمة في الوقت نفسه.

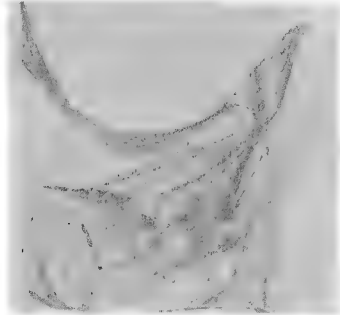
لعله القدر... عرفته عندما صار أول سفير للجهورية العربية المتحدة في الهند... حلم الوحدة تبرع في ضميره، عند نشأته، وصار سفيراً لهذا الحلم في أول انجاز له.

أن يسلم الروح في اليوم نفسه الذي يزور فيه رئيس سوريا مصر بعد انقطاع، يبدو وكأنها مكانة القدر لعمر بأن هذا الحلم لا يزال واردا وسط أوضاع الفردى التي كادت تبدو وكأنها عقاب للمحامين العرب.

لوحات هيسون صقر:

أراوغ الأجساد الحرى

أقامت الشاعرة والفنانة التشكيلية العربية ميسون صقر (الإمارات) معرضها التشكيلي الثاني في أتبلييه القاهرة في شهر يوليو الماضي. وفي «كتالوج» المعرض كتبت الشاعرة الرسامة هذا النص الشعري التشكيلي:



الأحاسيس متى ما أشككت. لأعالم في ولا
هواء. استعبط من عوالم آخر ما يحادل
عالمى ويتمازج فيه، نكتة الأساطير تلغى
مضحى لكن الرومانسية الطفولة تفرىاني
وتسهران على.. كيف الخلاص إذن؟
- لزوجة الألوان وتخفوها،
- خشونة الملامس العى توحى إلى
بالندلق،
- انتظار اللون والسير وحيدة فى
طوقات تركض تاحيتى،

ها أنا ذا أكون عالمى القردى، ادخل عالماً
آخر، استعسل طاهرة وأكبرها، أشغرها
وأدخلها عالماً آخر ثم أرى ما سوف تعطينى
فى أمثله..
ها أنا ذا أراوغ الأشجار والشجار
والأجساد الحرى، استعبط من الماء جرثومة
الفساد واضئء باللون أنسجة الطين
والغابوت، اخلق من عالم المادة كائناً ما،
وأخرج من الضوء ما يلين له الفؤاد، اطمح
فى ذوات الهواء واسلبها صفاتها.. تبتغى

- التحرو بما هو مبسط على،
- دوائر ملقبة وملصقة بالحق،
- لذين تجاه لون،
- تجاه حرف،
- وكورة من الفرج،
- ونفس غير مطمئنة.

هكذا تظل جدوة السؤال فلا آمن شر
الاجابات الجاهزة ولا طزاجة الدهشة الأتية في
كل تساؤل آخر ينقلني حيث لا أشاء لنفسي
الرحيل ولا المكوث.

من أين تخرج الأسئلة.. من أين
الاجابات.. أخلق بها لحظة كائنة.

أخذه الأسطح الملساء وأصب عليها
ناري، أمزق ما يقبض وانثره اناساً وطيوراً
أطيرها بعيداً وانعطر عودتها بأجنحة من
فراغ، تتلاطم أمواج الضجر، والريح تشكل
بالقبازة من دم تنبض بالهلع، ما الذي
يسرى بي الآن؟

أهي جرثومة اصابتني فارتعدت أم انها
اليوتربيا تضفي على بعض ناكسدها؟؟
أصور من ضوء الليل ولحمه استغناء
لصبري، وبصري أصور ذاتاً من وجل
وترجس وأشرى فيهن قبحي، أفرز سمى
الفساك في وجه تاريخي، وأشكل تفاعلي
كي تظل مسكونة بالصوت والصورة المجنونة
بي، هاأنا- وأنا لست نبياً- اختلق
الأحاديث المشابهة وأسماء لم تكن مكتوبة
من قبل..

ها أنا أصبح أداة للحرف كي يتكون منه
الحرف الآخر- اللين الآخر- كي تتكون لغة
معصومة مني.

اجلس نبضي، واجلس محاذية للشوارع
التي تزاغمني فاكشف أن الطريق حذرة
منى، وأنتى أعادى اشارات. الصبر، استشرى
في عنق زهرة مفتوحة لي، واخوض في
عبقها..

«ها قد رست سقني على خليج مستأنس
يسكنني» لمند أن دخلت عالمي الخاص
ارتيت.. قلت هل أستطيع أن أنهار ثم أبني
عالمًا موائماً لذاتي؟ قلت هل أستطيع أن
أصنع من نفسي نلساً مؤججه ومشتعلة،
فاعلة في صميم تاريخها ومفعلة به ضمن
أطار زمان هو زمانها ومكان لها..؟

إلى أين سيؤدي عالم من تناوب يحيط
بي، وما الذي يجنني للخلاص كما يجنني
للبحر حين يمتص القمر رحيمتي ويهلل
كالعرجين؟

ما الذي متفعله الكتابة، اللوحة، اللغة
المنقوشة بلحمي، واللون والحرف لي.. وما
الذي من خلاهم أستطيع فعله، وما الذي
أريد فعله أساساً؟

الاعلام العربى والبيت المباشر

سليمان شفيق

الاصوات ارتفعت هذه المرة من الدول الاوربية ايضا التى اصبحت بفضل تدفق الخدمات التليفزيونية والبيت المباشر باقمار الاتصال، تتعرض لنسبة كبيرة جداً من البرامج الامريكية الترفيحية.

. وقد حلت التطورات التى طرأت على تكنولوجيا البث على زيادة المخاوف من وصول اشارات التليفزيون للمستهلك رغم ارادة حكومته، وساء التلق من اهتمام بعض الدول الكبرى ببث برامج تليفزيونيه وعائيه توزعز الامن الداخلى، اويث رسائل تسويقية تزيد الطلب على سلع اجنبية تضر بالانتاج المحلى، اويث مضمرن ترفيحيه ينطوى على عنف وجنس وقيم مناقضة للثقافة الوطنية، وبالطبع كما ترى د. جيهان ان لكل هذه المخاوف ما يبررها. لذلك علينا ان نفهم ابعاد التطورات التى حدثت فى الدول الغربية والنتائج التى اسفرت عنها حتى نفهم الى اى مدى ستأثر بها فى العالم العربى.

** تاثيرات اوروبية

لم يؤد جزاءة عدد القنوات ومسامحه البث الى تغيير ملموس فى نوعيه البرامج بل لازالت السيادة للمضمون القديم- واصبحت قوى السوق هى التى تفرض نوعيه ذلك المضمون.

* تعتمد القنوات وتنوع الخدمات ادى الى سيادة الطابع الفردى بدلا من النمط العائلى القديم للمشاهدة. جتركت اغلب الدول الاوربية الخدمات الكابليه بدون اى تنظيم من جانب الدول الامر الذى سيؤدى على المدى الطويل لانخفاض السيطرة او التنظيم الحكومى على صناعة التليفزيون.

* قدمت عقبه اللغة نوعها من الحماية فى مواجهة الانتاج الاجنبى.

* لم تصدر حتى منتصف الثمانينات قوانين منظمه لاقبال دول العالم بمحدد مدى شرعية استخدام البهراتيات القليلة التكلفة التى تستقبل ارسال اقمار الاتصال وحتى الآن اكدت الدراسة ان الارسل المباشر باقمار الاتصال لم يصل الى مرحله الانطلاق، وما زالت

عقد فى القاهرة مؤخرأ ندوة الاعلام العربى والبيت المباشر- اساليب مراكبة الثورة الالكترونيه الاعلاميه. وشارك فيها لفيف من الباحثين والمتخصصين. وتحت عنوان «الآثار الثقافية للاتصال عبر الاقمار الصناعيه» قدمت د. جيهان ورشى عميدة كلية الاعلام بجامعة القاهرة رؤيه جديدة متميزه لكافة جوانب الظاهره بدء من تصريف الثقافه الوطنيه وانتهاء بسبل الحماية الموضوعيه لثقافه الشعوب مرورا بتأثير هذا الراءد الاجنبى على التركيبه الاجتماعيه والاقتصاديه.

** قلق مشرورا

لم يكن فى امكان الدول الناميه ان تفعل شيئا الا ان تستنكر وتهاجم وتقيم على دورها كمعقل سلبى لمضمون لا تسيطر عليه وتكررت فى المعامل الدوليه المطالبه بالتوازن فى تدفق المعلومات واحميه حمايه اللاتيه الثقافيه فى مواجهه المضمون الترفيحي الذى ينتقل لثقافات وقيم مجتمعات تختلف جذريا عن ثقافات وقيم المجتمعات المتعلقه.

ادى هذا الوضع الى تكريس اهتمام كبير لاصور مثل التبعيه الثقافيه واحميه المحافظه على الثقافه الوطنيه، وتحديد الاحتياجات الثقافيه الاصليه للمجتمع وقد زاد فى الآونة الاخيره كما ترى الدراسة التلق حول التأثير الثقافى للبرامج الاجنبيه خاصه بعد ازدياد سهوله نقل البرامج باقمار الصناعيه. وارتفعت الاصوات مره اخرى تطالب بالحمايه، والغريب ان

المؤسسات التجارية المعينة بتطوير هذه التكنولوجيا تواجه العديد من الصعوبات لارتفاع التكلفة وعدم اقبال الجمهور على هذه الخدمة الجديدة.

**** تأثير نظام الاتصال الدولي على الثقافة الوطنية**

وبعد تعريف شمولي للثقافة اقرب مايكون لتعريف البناء النوقى تعرضت الدراسة لأخطر محور فى القضية وهو التأثير السلبي للثقافات الاجنبية حيث ترى الدراسة ان وسائل الاعلام الالكترونية كمصادر جديدة للمعلومات تشكل مركز مثل مضاد للسلطة القائمة. فالتنقل الفوري للوحدات والقضايا التى تجذب الجمهور تقدم بشكل مباشر وتتخطى الوسيط المحلى الذى ينقل المعلومات والتفسير.

ولكن التركيز العالمى على الاخبار والاحداث العامة لبس القضية التى نخش منها على الثقافة الوطنية. فالثقافة تتأثر اساسا بالانلام السيشما، والمضمون العرفيهى من دراما واغانى ورقصات فالازياء التى تعرضها الدراما التلفزيونية، وهادات التغذية او تناول الطعام، وانماط الاحترام او اللباقة فى المعاملة بين الافراد تعتبر من العوامل المؤثرة على الثقافة الموضعية كذلك الاعلانات ومايرتبط بها من عادات استهلاكه تؤثر على القيم والمعتقدات.

وتشير الدراسة الى سهولة استيعاب كل ذلك على الشباب والاطفال وتخصصيل اكثر ثرى الدراسة ان الاغانى الاجنبية تؤثر على الاغنية الوطنية وكذلك الرقصات الغريبه على الفنون السائدة فى الدول النامية، نفس الشئ بالنسبة للازياء والملابس التى من المفترض ان تعكس شخصية الفرد وثقافة المجتمع. ممايؤدى الى رفض الزى الوطنى وترى الدراسة ان لى ذلك تجسيد لحداث تغيير فى الشخصية او الهوية. وتتخلل الدراسة الى جوانب اخرى فى آليات التغيير فمن الزى والاغانى والدراما الى السلع الفلذائية والمشروبات التى نتناولها وعادات الطعام واسلوب التعامل بين الافراد. وفى اغلب الدول تظهر الممركة الرئيسية بين ثقافته التقليدية والحياة الحديثة او الصنحصر فى جهود الشباب لتحقيق

الاستقلال والتخلص من السيطرة الابوية. تصل الممركة الى ذروتها بالنسبة لقضية ترتيب الاسرة لزواج الانباء، ومكان الاقامة للأسرة الجديدة ومدى تحقيقتها للاستقلال عن الأسرة الكبيرة. وتنشأ مشادات حول كل بادرة او تجربة يقوم بها الشباب لتعاكيد الذات مثل انخفاض الاحترام للكبار، والبقاء حتى وقت متأخر خارج المنزل، واسلوب قص الشعر او اساليب ترتيبه. ولكذا ترتبط الدراسة فى موضوعية بين ماهو ثقافى وماهو سميولوجى اجتماعى وتنقل الى ماهو اقتصادى حيث ترى د. جهيمان رشت فى دراستها ان توافر الادواق الجديدة ولعادات الاستهلاكه التى يتم استيعابها فى عملية التغيير الاجتماعى فرصة اقتصادية للتجار لخلق احتياجات جديدة وتوجيه العادات الاستهلاكه وانتاج السلع التى يرغب فيها الجمهور. بهذا يصبح الاعلان والاقتصاد التلقى ادوات رئيسيه فى عملية التغيير. ويعمل على التقليل من شأن الثقافة التقليدية التى تدور حول العائلة. رجل السوق هو وسيط هو وسيط مستخدم دائما لاشباع ادواق الافراد الذين يهرون بمرحلة الانتقال والذين يحركون بسزاجه فى اتجاه الاقتصاد التلقى.

وتتوقف الدراسة لاستخلاص نتيجته فى هذا الاطار التأثيرى حيث ترى:

ان مثل هذا المضمون حينما يأتى من الخارج يعكس قيم مجتمع اجنبى ويقدم رسائل تختلق حلها الاراء وتشير لثق حقيقى بين المهتمين بالمحافظة على سيادة الثقافة الوطنية. فعناصر الثقافة الموضعية او المادية (معدات، اماكن للاقامة، انماط سلوك واساليب تربية اولاد، ممارسات اجتماعية) تتأثر تأثيراً ملموساً بالثقافة الوافدة.

ويتم استيعابها بسهولة، كما ان الثقافة الذاتية واغير المادية والصور الذهنية والمعتقدات والدوافع والقيم، تخضع للتغيير التدريجى والبطى من خلال تراكم التعرض للمضمون الترفيهى المستورد.

**** اقتراح**

وبعد مناقشة كيفية الحماية وطرق المراجعة خضعت



الاستثمارية الاولى.

** الشعوب والبث المباشر *

على قاعدة التأثير المتكافئ الذي لا يدهو لهيمنة الثقافة الواحدة من جهة او عدم التأثير مما هو ايجابي فيها قدمت الدراسة عدة نقاط هامة للتعامل مع البث المباشر عربيا كان امها:

* ان الارسال المباشر من اقطار الاتصال لن يؤثر على عدد كبير من المواطنين في الدول العربية على مدى الخمس او العشر سنوات القادمة لأن المنطقة العربية ليست مستهدفة - على الاقل الآن - وكذلك دور عامل اللغة. وكذلك ارتفاع اسعار الهراثيات حاليا.

* المتع كوسيلة للحماية لن يجرى لأن ما نخشاه بصلنا. مسجلا على شرائط فيديو متداوله في السوق المحلي.

* الشركات التجارية التلفزيونية لا تسعى طالبا وراء المشاهد الذي لا يرغب في دفع مقابل للخدمة وقد تسعى الحكومات وراء هذا المشاهد مستقبلا لأغراض ايدلوجية ودعائية ولكن حتى الآن الاستثناء في هذا المجال ما زالت نعتاجة غير مضمونه.

* انشاء سوق تليفزيوني عربي مشترك، كما تخطط السوق الأوروبية المشتركة، وذلك لتوفير مضمون عرب جذاب وعلى مستوى جيد يشجع احتياجنا وكذلك يمكن تصديره الى الجاليات العربية في الخارج.

الدراسة الى الاقتراح التالي:

بدلا من الدفاع عت الثقافة الوطنية باقامة حواجز دفاعية تمنع تدفق المضمون الاجنبي، من الافضل العمل على التطوير الايجابي للقدرات الانتاجية لمواجهة الاحتياجات التي لا يتم اشباعها.

ويحتمى بذلك تطوير الانتاج من معدات واستوديوهات، وتنظيم برامج تدريبية للعاملين، وقيام الدولة بتحويل الفنون، ولكن فرص الحماية في هذا المجال، كما هو الحال بالنسبة لأي نشاط آخر، هو بشكل عام اسلوب حقن التطور ولن يشجع احتياجات المستهلكين لانه يقوم على حرمان الجمهور من المضمون الاجنبي الذي يرغب فيه ولا يخلف في نفس الوقت حوافز لانتاج مضمون مماثل متصل اكثر بالواقع المحلي، على العكس من ذلك ربما ادت اجراءات الحماية الى القضاء على المنافسة لجذب الجمهور الوطني لمضمون يعكس الثقافة ولكنه يتجاهل في نفس الوقت احتياجات الجماعة غير التقليدية، يحتمل ان يظهر الاستيراد المقترح ان هناك احتياجات ثقافية حديثة لا يتم اشباعها كما انه قد يوفر غاؤز وتجارب تعليمية للمنتجين المحليين تعاون على تطوير الانتاج المحلي ويؤدي الى اثره التعبير الثقافي المحلي.

القرصة والحب الباردة الاعلامية

وتطرقنا الدراسة لابعاد صراع الدول الكبرى الاعلامي عبر البث المباشر لاعادة تقسيم العالم اعلاميا عبر البث المباشر وأشارت الدراسة الى منطقة حوض الباسيفيك والصراع الامريكى ضد النفوذ الاعلاى السوفيتي المتنامي كذلك تطرقت الدراسة الى القرصنة التي تتم على طرائق البث التلفزيوني بالكابلات او المباشر ومدى الاهتمام الامريكى الذي وصل الى حد اصدار الكونجرس الامريكى لقانون ١٩٨٤ يقضى بحرمان الدول التي لا تتوقف عن القرصنة التلفزيونية من الحصول على أي نوع من المساعدة. وانتهت الدراسة الى ان الصراع الاعلامي التلفزيوني لا يقلل ان لم يكن يزيد عن القرصة

سواء في الموقع الذي نشأت فيه أو في موقع آخر يمكن أن يحتاج إليها وغالبا ما تكون الميزانية هي السبب.

ولانتفى وهمية الإشباع حقيقة أن بعض هذه الفرق نجحت ويجهد خارقة في تقديم عرض هنا أو هناك لمدة أسبوعين أو شهر على الأكثر، فهو إستثناء الذي يؤكد القاعدة، وعيدعونا لدراسة هذه المسألة بالمجديفة الواجبة إذا أردنا أن تتطور الحركة المسرحية في الأقاليم تطورا متصلا وتخلق ركائز لها لتصبح حركة.

والحق أن الإشباع الوهمي لا يتعلق بالفرق وحدها التي تعمل لأيام وليلال طويلة ثم تقدم عرضها لليلة أو ليلتين وينتهي الأمر، ولكنه يخص الجمهور أيضا، ذلك الجمهور الواسع بالملايين في أقاليم مصر والمحتش للثقافة الحقيقية، وقد عبر عن تطشه هذا بالإستجابة الواسعة للعروض الجديدة، وخاصة عروض الابداع الجماعي تلك التي رستندت إلى التراث الشعبي وتعاملت مع شعر العامية أو قرأت حواديت القرى مسرحيا وربطت بينها وبين الواقع الإجتماعي الاقتصادي الجديد.

باختصار أثبت هذا الجمهور الواسع أن المسرح ليس ظاهرة إجتماعية خاصة بالمدن، ولكنه ظاهرة إجتماعية يخلقها ويتلقاها الشعب كله، بل ويحتاج إليها سكان الأقاليم المحرومون من غالبية الخدمات الثقافية الأخرى حيث لا توجد دور للسينما أو صنف إقليمية إلا فيما ندر، وكان من حسن حظهم أن شبكة واسعة من قصور وبيوت الثقافة قد امتدت في فترة الستينات لتغطي عددا كبيرا من المدن الإقليمية والقرى. وتستطيع إدارة المسرح في الثقافة الجماهيرية أن تتحرك حلا جذريا يجد أساسه في وفرة القصور والهيوث لما تسميه بالإشباع الوهمي هنا بحيث تستطيع الفرق أن تتبادل الزيارات فيما بينها وخاصة أن أكثر من تجربة بينت أن أهالي القرى يبدون إستعدادا طيبا لاستقبال الفرق الأخرى شرط أن تراعى هذه في عروضها بعض المرافعات الضرورية لجذب هذا الجمهور الواسع إليها والتعرف على حقيقتها.

من أجل موسم مسرحي إقليمي كامل

ف. ن.

تطور مسرح الثقافة الجماهيرية تطورا ملحوظا، استطاع عبر تجارب متعددة المنطلقات أن يقدم كثيرا من الأسماء الجدير عملها بالدرس والتحليل سواء في ميدان التأليف أو الاخراج أو التمثيل أو الموسيقى، ويتضح ذلك خير نحو في المهرجانات التي تعقدتها الثقافة الجماهيرية من حين لآخر سواء في العاصمة أو في عواصم المحافظات كما هو حدث في بورسعيد.

وهناك مجموعة من الفرق الإقليمية النموذجية التي عملت بروح الفريق عبر سنوات طويلة، و تحملت الصعاب والمشقة بلا حدود وصمدت في مواجهتها، وأثبتت فنائيتها البعيدين عن أضواء المدينة وجهاز الإعلام الضخم أن ولاهم للفنهم الأصلي- المسرح- هو فرق كل إغراء، وطورا بذلك إمكانياتهم قدر المستطاع، فكان أن قدمت بعض هذه الفرق عروضاً تفوق في الأهمية والدلالة غالبية العروض التي يقدمها المسرحان التجاري ومسرح الدولة رغم توفر الإمكانيات الهائلة. للآخرين والدمايه التي تقوم بها أجهزة الاعلام القريبة في المدينة.

ولكن ظلت الفرق الإقليمية وماتزال حتى الآن أسيرة لتوقع من الإشباع الفنى الوهمي لأنها ببساطة لا تتمكن من تقديم عروضها أبدا على مدى موسم كامل

مصر في الابداع الفلسفي

أما ما يقال عن ميزانية العروض وعدم توفر الأموال الكافية لاستمرار العرض لأكثر من ليّتين فإنه قول غير مقنع حيث من المؤكد أن هناك بنوداً للاتفاق يمكن الإستغناء عنها، وأهل مكة أدري بشعابها، فلن يستطيع أحد أن يقدم للثقافة الجماهيرية نصيحة بهذا الخصوص لكن بالطبع هناك إمكانيات كافية لأبد من إستكشافها.

ولعل الثقافة الجماهيرية أن تضع هذه القضية الأساسية في اعتبارها وتوليها العناية الضرورية وتدرسها دراسة كاملة باشتراك الفنانين الذين يعرفون مشكلاتهم على خير نحو، ويعرفون أكثر من أي أحد: آخر كيف أن إمكانياتهم وإضافاتهم الإبداعية تظل مهددة إهداراً شبه كامل على مدى العام وكيف أن العرض المجتهد يفقد إمكانيته التطوير ويبقى بلا ذاكرة والتي يصنعها في المسرح تكرر الغرض الذي يتجدد لوجدان المشاهدين ولما لوجدان الفنانين أنفسهم.

تنشأ هنا مشكلة أخرى هي اعتماد غالبية الفرق الإقليمية على فنانين من الهواة ومحترفين قلائل، ويعرف القاصون على الأمر أن المئات من الهواة الموهوبين هم على أتم إستعداد للإحتراف لو توفر لهم حد معقول من الأجر يمكن أن يعيشوا به وحيثما سوف نجد أنفسنا أمام عمود فقرى من المحترفين الذين تنهض عليهم الفرق الإقليمية..

وأخيراً إذا ما تخلص مسرح الثقافة الجماهيرية من هذا العيب الذي يكاد أن يكون خلقياً سوف تنهض حركة مسرحية جهارة وأعادة على إستناد الوطن، وسيكون نهوضها هو الطريق الوحيد للعامة حقاً لأن المسرح يختلف عن كل الفنون في كونه عملية حية تتجدد كل ليلة، ومن جدل التواصل بين عشرات الفرق وجماهيرها سوف تنشأ حالة ثقافية جديدة حقاً تتمتعش بلادنا لها إيماناً متعش.

بالاشتراك مع أقسام الفلسفة في الجامعات المصرية والجمعية الفلسفية المصرية نظم قسم الفلسفة بجامعة القاهرة على مدى ثلاثة أيام المؤتمر الفلسفي الثاني تحت عنوان «مصر في الابداع الفلسفي»

القيت في الافتتاح كلمات للدكتور حسين محمد ربيع عميد كلية أداب ود. أبو الرضا التفعاوي وكبير جامعة القاهرة ورئيس الجمعية الفلسفية المصرية ود. حسن حنفي ورئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب.. أشادوا فيها بدور الجامعة وأقسام الفلسفة بها في التعريف بالعلوم العقلية وفي أحداث التفاعل بين الفكر الأوربي والعربي، وفي فتح نافذة الفكر الاسلامي..

وقد شارك في جلسات المؤتمر أكثر من ثمانين متخصصاً في مجال الفلسفة سواء بإحاضاتهم أو بتعقيباتهم، وللأسف لم يرتقى مستوى الأوراق المقدمة بالمؤتمر لمستوى الأبحاث الدقيقة بل يدخل أغلبها في مجال الرؤى الشخصية وربما كان السبب في ذلك هو عدم الاعداد الجيد لهذا المؤتمر وكثرة عدد الموضوعات والأفكار التي طرحت للنقاش مما أدى إلى تشتت أفكار المستمعين المشاركين وعدم تركيزهم وديلتنا في ذلك مقابلة كثيرة من الاساتذة بدعوتهم لرئاسة الجلسة أو التعقيب على الزملاء لهم دون قراءة هذه الأوراق. وقد جاء هذا الاعتراف على لسان الكثير منهم.

وايضا يتكويين اللجنة التحضيرية لاعداد المؤتمر ممثلا
فيها جميع اقسام الفلسفة بالجامعات المصرية.

٥. زكى والابجدية العبرية

وكان من اهم هذه المحاضرات جميعا محاضرة
الدكتور زكى نجيب محمود التى تتبع فيها الابجدية
الرئيسية للفكر العربى بهدف ارساء شروط الابداع وهى
اللاتهائية، والتوحيد، والواحد والاحدية والصمد.

وفى هذه المحاضرة طالب د. زكى المفكرين
المصريين والفلاسفة ان يكون ابداعهم الفلسفى فى اطار
تلك الابجدية وان يقرروا بقراءة وكتابة عصرهم بلغة
عربية.. حتى يمكنهم الوصول الى المنهج الفلسفى
المصرى والعربى

ومن كم المحاضرات الكبيرة لقت نظر المستمعين
على مدى ايام المؤتمر.. عدد من المحاضرات لا يكمل
اصابع اليدين. منها محاضرة الدكتورة اميرة مطر هل
انطوطين فيلسوف مصرى ومحاضرة مدرسة الاسكندرية
للدكتور حسن حنفى رئيس قسم الفلسفة بجامعة
القاهرة ولماذا لم تظهر فرق كلامية للدكتور فيصل بدير
عزى رئيس قسم الفلسفة بجامعة عين شمس ومحاولة
الدكتور محمد الجليلى رئيس قسم الفلسفة بدار العلوم
الكشف عن فترة غير معروفة من تاريخ الحركة
الفلسفية فى مصر وهى عام ١٨٧١ الى ١٩٠٨،
ومحاضرة الدكتور ماهر عبد القادر بعنوان مدخل لفهم
بعض الاسهامات فى فلسفة العلوم فى مصر. وهذه
المحاضرة يوتقى مستراها مستوى البحث العلمى وتعد
اول محاولة للكتابة حول اسهامات المصريين فى هذا
المجال، ومحاضره هل الراهبة ابداع مصر للاتبا
جريجوريوس والدكتور شحاته قنواى ومحاضرة
الاستيصار فيما تدركه الابصار للدكتور محمد عبد
الهادى ابو ريده من اهم الأبحاث التى قدمت ابن نفيس
منهجة وابداعاته للدكتور يوسف زيدان.

علم الكلام وقضايا

وانهى المؤتمر اعماله باختيار موضوع مؤتمر الفلسفة
للعام القادم وهو (نحو صياغة جديدة لعلم الكلام..
القضايا والمنهج ويقبول استضافة جامعة الاسكندرية له

قضية

الصحفى الذى سرق كتابا

اصدرت الدائرة الثامنة بمحكمة شمال القاهرة حكما
باتلاف كتاب «توفيق دياب.. ملحمة الصحافة الحزبية»
الصادر فى سلسلة «تاريخ المصريين» عن الهيئة
المصرية العامة للكتاب والزمام مؤلفة محمود فوزى
الصحفى بمجلة اكثوبر بدفع تعويض قيمته ٢٠ الف
جنيه

وكانت الدكتورة ناهد أحمد فؤاد ابر العيون الاستاذ
بكلية الاعلام بجامعة القاهرة، قد قامت برقع دعوى
قضائية ضد مؤلف الكتاب محمود فوزى ورئيس مجلس
ادارة الهيئة المصرية العامة للكتاب (بصفته) ورئيس
تحرير سلسلة (تاريخ المصريين) بصفته ايضا وأوضحت
صحيفة الدعوى ان المدعى عليه الأول محمود فوزى قد
قام بالسطو على الرسالة الجامعية التى اعدتها الدكتورة
ناهد. ونسبها الى نفسه وتقدم بها لنيل الجائزة التى
خصصها أبناء المرحوم الصحفى محمد توفيق دياب
لاحسن بحث عن حياته وتضالته الصحفى. الامر الذى
أدى الى تأجيل منح هذه الجائزة والامر العجيب ان
كتاب محمود فوزى جاء نقلا حرقيا ومتصلا لرسالة



محمود فوزي

والزام المدعى عليه الاول بالمناصب من المصروفات
واتعاب المحاماة وكانت الدعوى قد نظرت بمرأى المحكمة
يوم الاثنين ٣٠ يونيو الماضي برئاسة محمد صابر السيد
حميدة ، وعضوية الاستاذين: مديولى حلمى ومحمد
محمد توفيق، وامانة سر صبحى محمد عشاوى وقد
ترافع عن المدعية محمد زين بركة المحامى وقد اثار
هذه القضية ردود فعل فى اوساط المثقفين وأرجع
الكاتب الكبير نهجى محفوظ هذه الظاهرة غير
الاخلاقية الى «التسبب العام والفساد المنتشر والذى
زحف بدوره الى أهل الصلوة من بعض الادباء
والعلماء... وطالب بسجن الكاتب اللص، وقال ان الغرامة
وحدها لا تكفى.

أما د. خليل صابات أستاذ الصحافة فيقول هناك
ثغرة واسعة وعميقة فى مثل هذا النوع من القضايا هي
أن القضية ترفع ثم تكسب ثم عند التنفيذ لا يستطيع
المجنى عليه الحصول على حقه الذى حكمت به المحكمة
وهي الثغرة بين الحكم والتنفيذ، وهو الذى يشجع
البعض على مثل هذه الاعمال وشعر الناقل أنه فى
مأمن من العقوبة

ويرجع د. سيد حامد السناج هذه السرقات الى
المناخ العام الذى ساد السبعينات حين انتشرت قيم
الاقتناص مثل السلب والكسب السريع، وقد انعكس
للأسف على منطقة الاندلاع الادبى وعلى البحوث
العلمية واعتقد أن الامر لا يعتمد الصمت والسكوت،
لأن الظاهرة منتشرة فى كل مجالات الاندلاع.

الدكتورة ناهد ابو العيون لفظا ومعنى ونتيجة بدءا من
الفهرس وانتهاء بالمراجع دون ذكر لاسم المدعية فى المتن
أو الهوامش، اللهم الا ذكر اسمها فى المراجع بحسابها
صاحبة الرسالة التى نقلها بالكامل فى كتابه الصادر فى
سلسلة (تاريخ المصريين) حتى أصبح هذا الكتاب
صورة مصغرة- طبق الاصل- من الرسالة مع شيء من
التحفظ- ذرا للرماد فى العيون- انحصر فقط فى
التقديم والتأخير للصفحات المنقولة عن الرسالة مع
استعمال اللفظ مغايرة للربط بين الفقرات فلما منه ان
فى ذلك اخلاء لحرمة الحجل بيد ان القارئ للمصنف و
الرسالة، لأول وهلة، يستغزه الاعتداء الصارخ على
ملكية المدعية، واغتصاب جهدها ويصعبها بالصورة التى
لم يفجل منها المدعى عليه ناسيا أو متناسيا ان ينسب
الفضل لاصحابه فهو الناقل الاخذ مسجلا بسلوكه هذا
مخالفة صريحة تتنافى مع أبسط القيم الادبية
والتقاليد الفكرية بما لا يعقل معه التنصل من تبعات
هذا السلوك، ومثالية بالقول ان ذلك مجرد خواطر،
فالمخاطر- كما تاتى صورة الحكم- يستحيل اتفاقها
فيما يبرر على ٢٥٠ صفحة من الرسالة والكتاب
المنقول عنها بالنقل والاخذ والاقتباس بالحرف واللفظ
والوقفات وهو أمر مشين اديها وبشكل تهمة ادبية
تفرق بينه وبين نقل الاستفادة والاضافة شرط الاشارة
الى اسم المنقول عنه.

وقد قامت هيئة المحكمة بنقد الدكتور عميد كلية
الاعلام بجامعة القاهرة والذى قام بدوره بانتداب ثلاثة
من الاساتذة المختصين بالكلية كخبراء فى الدعوى بناء
على الحكم الصادر فى ٢٠ نوفمبر الماضى وهم:
الدكتور خليل صابات الدكتور مختار التهامى،
الدكتور سامى عزيز.. وقد انتهى الخبراء فى تقريرهم
الى ان كتاب محمود فوزى يعتبر نسخة منقولة من
الرسالة الخاصة بالمدعية الدكتورة ناهد ابو العيون
وبلغت نسبة النقل من الرسالة ٩٠٪

وبناء على التقرير اصدرت المحكمة حكما باتلاق
كتاب محمود فوزى وبطلانيته ببلغ غرامة قدرها ٢٠
الف جنيه وتمنع اعادة طبع هذا الكتاب أو نشره وتوزيعه



ندوة

العامية والفصحى فى ندوة عباد الظل شادى صلاح الدين

الأثير وأشار الى أن نصيلة «شرنقة» هى إحدى
الفصائد التى تفاعل معها بشكل حميم فى الديوان
وأنها استطاعت تقديم محمد الحسني لنا بشكل صاف
بعيدا عن ضجيج التصائد الأولى بالديوان،
الرملة حالية تحت رجلك يا صبيحة
مسافة الهكا للبكاسيه....

مجنته

بتوزع الأضرحة

جمجمه

عظمه

عبايه سوده مشرنقة

براكى أنا

مخونق بريحة قرنفل جايه

يامد إيدى للسطور المنطقية

أسم إسمك/ أنكسف لك

قمر فى ضى المغربية

يا.....

ياصوتك الواسع عليه

أثارت الندوة التى أقامها أتيليه القاهرة لمناقشة
الديوان الأول لمحمد الحسني «عباد الظل» مداخلات
حادة- كمادة ندوات شعر العامية- حول اللغة المصرية
والعربية الفصحى، بدأ بهوسى قنديل من وجوب
الاستمرار فى الكتابة بالعامية باعتبار لغة مصرية مميزة
فى تصويرها واستعاراتها وتركيب جملها.

وأضاف الشاعر محمد الحسني أن الشعر العامى
ينظر إليه فى مصر على أنه من الدرجة الثانية، ومن
هنا كتب على الديوان كلمة شعر فقط لأنه يعتبر أن
الشعر شعر سواء كان عاميا أم فصيحيا

وأشار د. مدحت الجيار أن بعض قصائد الديوان
لاستطيع الحكم فيها ماذا كانت عامية أم فصحية،
وهذا يشتر -ردا على بهوسى قنديل- أن ليس ثمة
مسافة كبيرة بين اللغتين

أما قصائد الديوان فقد نالت حظا من المناقشة، رأى
د. الجيار أن بعض المتقطعات التى قدم بها الحسني
قصائده ليست فى صالح الديوان فهى تحيلنا الى كاتبها
بدلا من أن تحيلنا الى شعر الشاعر، كما أن بعض
الرموز مثل كبريد لا تنسجم مع النص وكان يمكن أن
يعتمد الشاعر على رموز الحب الشعبية المصرية.

وقد أضاف د. الجيار أن محمد الحسني خرج من
معطف فؤاد حداد ولكنه كانت له لفته الخاصة وعالمه

محمد المخزنجي واقصوصتان في الظلمة على الألفى

زفافها الحديثة التي تظهر خلفها معلقة في امتداد النور» وهما يعتمان بالتفكير والفن والتحضر «سريهما أشبه بتكوين لجمل بارك يهودج يعلو سنامه كخبيا» وصفان طويلان من الكتب عند الزاوية... وكانت هناك أباجورة... ومسجل تناثري حولها أشرطة عديدة لأهم كلثوم وقبروز وقرقة الموسيقة العربية..»

* سار هذان الزوجان «على أطراف أصابع الأقدام» ليتأكدوا من غلق النوافذ والأبواب حيث الوحوش في الخارج، وهؤلاء الوحوش هم من رتبة سكان الكهوف الذين يعيشوا في عصرنا الحاضر في صورة المتعصبين والمتهوسين «نسوه مخففات تماما في ملابس ضافية داكنة.. ورجال يخفون بسرعة وتجههم.. وفي الأركان راح يمشي رجال ضخام الجثث، يلحى مرسله، وجلاليب وشملات برؤوس بيضاء... كانوا يتمنطقون بأحزمة جلدية عريضة تتولى منها خناجر معقوفة ومسبوف..

ورجال كثار يلحى كثيفة وأغظية رموس وملابس بلون الكتان أو الدمور، على هيئة قمصان طويلة وسراويل واسعة تظهر أرجلهم حتى أعالي الأساغ.. كانوا يعملون بمناشير كهربائية ضخمة على شكل الصواني الدوارة، في تقطيع قفاز المرأة المتعطية جواذا يبدو منطلقا في عكس اتجاه الريح.. كان الجواذ قد قطعت رأسه، وكذلك رأس المرأة، ولاح مكان الشهيدين المقطوعين فارغا مظلما.. وكانوا هناك يعملون عند ذيل الحصان الذي أوشكوا على فصله

«سارا على أطراف أصابع الأقدام وأغلقت النوافذ بأحكام، خائفين مذعورين ومدا أيديهما يحكمان التقاء جناحي السعارة ووفقا جامدين للحظة، ثم ارقى كل منهما في «ضن الآخر»

* «على أطراف أصابع الأقدام.. تصهبر عن الخوف... المثقفون والواعون يصير أمثهم يخشون من المتعصبين، والدولة نفسها إذا اقتربت من هؤلاء المتهوسين فإنها تقترع غائفة وعلى أطراف أصابع الأقدام» بل إن المخزنجي نفسه كان «على أطراف أصابع الأقدام» حين كان يكشف سكان الكهوف من المتعصبين، وأن كان هذا من خصائص فن القصة القصيرة... ولعل الاعتناء الذي قام به متهوسون ضد عرض مسرحي بالصعيد هو الذي حرك هذه التجربة

يقصصان قصصرتان، جعل المخزنجي لهما عنوانا يعنيه ويركز عليه.. أقصوصتان في الظلمة ونشرهما في «فكر» وللدراسات والأبحاث» التي يرأس تحريرها الدكتور طاهر عبد الحكيم..

القصة الأولى : على أطراف أصابع الأقدام

* قصة من ذلك النوع المركز الذي يسميه محمد المخزنجي «القصة القصيرة» حيث يتألق المخزنجي بقدرة الفائقة على نقل وعيه إلى القارئ، وحيث يوازن المخزنجي ببراعة بين المثقفين الانسانيين والوحوش المتعصبين:

* مثقف نظيف، هو وزوجته النظيفة، يقيمان في شقة بسيطة جميلة مكونة من: «الغرفة الوحيدة، والحمام والمطبخ والصالة التي تتناثر فيها كراسي «الأنتريه» والتي تطل على الشارع بناقذة وشرقه» ويصور المخزنجي هذين المثقفين الانسانيين في صورة حاله رقيقة، هي دائما صورة الحالمين أصحاب المبادئ والأفكار! ولقا يقرب الناقذة متواجهين في غمرة النور السماوي، كانا صغيرين، يجمع بينهما جمال أليف، هو في ببجامة فاتحة وهي قميص نوم من «البراش» الأبيض لا يكادان يختلفان عن شكلهما في صورة

ولكنه يتعمق في «الظلمة»

* نجح المخزنجي بهذا النوع من القصة القصيرة الموزعة كالشعر، في بلورة وعيه وتوصيله للقارئ.. «اللكمة والركلة» .. تقع في أربعة عشر سطراً... و«على أطراف أصابع الأقدام» تقع في قرابة ثلاثين سطراً... إيجاز عمق إنساني وفلسفي يتفوق بهما المخزنجي على عمالقة القصة القصيرة في العالم...

* أما لحظة التشوير أو الكشف التي كثيراً ماناقشني المخزنجي فيها (وكنت أستاذاً له في يوم من الأيام)... فإن المخزنجي يتفوق فيها حتى على «مويسان» فإذا كانت قصة «في ضوء القمر» لجي دي مويسان نموذجاً لقصة الخوف والشكك النفسي، فإن المخزنجي يتفوق بفريديته، «اللكمة والركلة»

و... على أطراف أصابع الأقدام «على» جي دي مويسان» من حيث القدرة العالية على الكشف ورصد حركة المجتمع، والخوف عليه من الوحوش أو الجثث الحية والخوف عليه من الظلمة... التي تهرنا وتظهر العدو في صورة أقوى من حقيقته فلزمننا المتضرع والدلل.

تحية إلى نابغة القصة القصيرة، ونابغة الطب النفسي العصبي الدكتور محمد المخزنجي الذي حصل على الماجستير في الطب النفسي من الاتحاد السوفيتي... والذي سافر منذ شهرين لاستكمال دراسته هناك... سافر حزينا حيث استكشر أعد كتبتنا أن يقول الأستاذ يوسف إدريس عن المخزنجي: «إنه أحد عمالقة القصة القصيرة في العالم» ونقول للمخزنجي لايتبس كثيرا... فإنه إذا كان من الممكن، في العالم الثالث أن يصبح «الجواش» رئيسا لدولة من الدول، فمن الممكن لتافه من التوافه أن يصبح رئيسا لتحرير عدة صحف ومجلات.

وهذه الصورة الرائعة التي رسمها المخزنجي لبقايا رتبة سكان الكهوف، ذوى الجثث الضخمة، الذين يستخدمون العلم الحديث (المتأثير الكهربائية) لتحطيم التمثال (رمز الحضارة والانسانية)... «الظلمة» عندنا حولت البشر إلى مجرد جثث ضخمة... والظلمة عندنا سمحت بتسرب بقايا رتبة سكان الكهوف إلى مجتمعتنا لتدميرها.

* القصة الثانية «اللكمة الأخيرة» أو «اللكمة والركلة»

يقول راويها «أدعنت للصوت الأمر في «الظلمة» وقد لطعتني اللكمة ثم الركلة في أعقاب دخولي غرقة الحجز وإغلاق الباب الثقيل ورأيت، «طلع كل الأكل من جهيرك والسجاير، وتحرك خطوتين شمال بالجنب، واقعد ظهرك في الجدار» ونفذت ذلك نزولاً على رغبة الصوت الخشن، إذ كنت أتهيب أن يتلقى وجهي لكمة أخرى من قبضته الضخمة، أو تركلني قدمه الجبرية الثقيلة في هذا الموضع الحساس والقاتل من بدني وتوصلت عبر محاولات سريعة إلى كيفية أكور بها جسدي المرفص بأحكام بينما رأسى فوق ركبتي، وذراعاي معقودتان ملتفتتان تحميان الجسم... وظللت هكذا حتى مطلع الصبح» وشيتا فشيئا بجى الثور واستضاء به المكان الذي تهبته صغيراً كالحا يقضى بباب مخلوع إلى دورة مياه طافعة... وكانت الأبدان مكومة لسق الجدران عند الغول كومات فضيلة رثة ووجدتني، في نوبه من نوبات الغضب والدخسة، أقبها من موضعها تباعاً وأقدها سائلاً عن لكتني وركلتي بالأس: أنت؟ ولا؟ أنت؟ لا؟ أنت؟ أنت؟ ولا؟ ولم أستطع العثور عليه في غمرة التور»

يطغى الظلمة يتعمق الأقدام، وفي الثور تتضح الحقيقة، ويظهر «كل حي» على قدر قوته ومقدرته، ويتبين الإنسان، بل وتبين الشعوب قوتها وحقيقتها

* برع المخزنجي في عرض «الظلمة» سواء في «على أطراف أصابع الأقدام» أو في «اللكمة والركلة» ظلمة تجعل البشر وحوشاً وجثثاً تقضى على الفكر والبن والتعرج الانساني... وظلمة تجعل الإنسان- حتى ولو كان قزياً- يشعر بالخوف والذعر أمام عدد ضئيف

حوارات حول الشريعة



الوضوح والمحسن في مناداته بالتطبيق الفوري للشريعة في وقت لم يتضح فيه مفهوم الشريعة في أدبياته النظرية و«شعاراته السياسية»
تضم الحوارات التي يتضمنها الكتاب بالرشاقة الشديدة والجرأة المبالغية والوضوح الجريء، وعلى الرغم من ذلك فإن الكتاب يخلو من تحليل هذه الآراء ووضعها في سياق موجه لا يترك القارئ لتضارب الأفكار والآراء والاتجاهات بحيث صار الكتاب أقرب إلى الحوارات الخفيفة ذات الطابع الصحفي السريع، بينما القضية-أو القضايا التي يتمحور حولها- كبيرة، ثقيلة، لمحت من ذات الطابع الخفيف السريع.

معارات الشرق: نبيل سليمان

رواية جديدة للكاتب والشاعر السوري نبيل سليمان، صدرت عن دار الحوار بسورية، في جزء أول

صدر الكتاب الأول للزميل أحمد جودة (الصحلى بالأهالي) كتابه الأول بعنوان «حوارات حول الشريعة» عن دار سينا للنشر والكتاب يتضمن مجموعة من الحوارات الهامة مع مجموعة من المفكرين والكتاب هم: د. فرج لودة، الشيخ صلاح أبو اسماعيل، الشيخ عمر التلمساني، د. محمد بلغاجي، الأثبا غريغوريوس، د. ميلاد حنا، د. وحيد رافت، د. محمد عمارة، الشيخ خليل عبد الكريم، د. سعد الدين إبراهيم، د. رفعت السميد، صلاح عيسى، عادل حسين.
محور الحوارات كلها، هو مسألة تطبيق الشريعة الإسلامية، والجدل الدائر حول التيارات الدينية السلفية وموقفها في الفكر والحياة المعاصرين، وأصول ومستقبل الإسلام السياسي، ومستقبل صراع التيارات الفكرية المصرية الراهنة

ويلاحظ أن الكاتب قد اختار شخصياته التي يحاورها، بحيث تمثل الاتجاهات الفكرية الأساسية في حياتنا المعاصرة، فهناك الليبرالي، والاشتراكي، والديني المستنير والقومي، واليسار الإسلامي والمسيحي، لكن الحوارات- كما هو واضح- تخلو من ممثل لفكر الإسلام السياسي أو الأصولية الإسلامية المتطرفة التي تشكل الجماعات الإسلامية المعاصرة.

يقول أحمد جودة في مقدمة الكتاب: «استقطاب جاد، وتوتر شديد يسودان الساحة المصرية منذ منتصف السبعينات حتى اليوم تجاه قضية تطبيق الشريعة الإسلامية التي طغت في أحيان كثيرة على كل القضايا، فموقف التيار الديني الازنكالي شديد

معارف

الشرق الأشرف



نبيل سليمان

الأشياء وسميت الناس هنا رغم لتقهر والافناء حملة
الذاكرة الحقيقة للبشرية.

الروائي نبيل سليمان في «مدارات الشرق» وفي
«أشرفته» بشكل خاص، يقبض على مرحلة تاريخية
بالغة الخطورة والحساسية ففي هذا الجزء من روايته
الكبرى. يهيئنا إلى البدايات الحقيقية لسقوط
الامبراطوريات، ولتكوين الدول وتشكل القوى لنا
بصوت هامس، وبعض الأحيان غير مباشر ان تلك
البدايات قد أوصلتنا إلى هنا.

ان الرواية التي تستطيع ان تشرك القارئ في
اعادة التحليل والتكريب هي وحدها التي تساهم في
التغيير. وهذه الرواية تفرد اشرفتها لتستغل البحر
الكهبر، وتساخر في الذاكرة والتاريخ... وأحلام
المستقبل أيضا، ونحن مدعوون أن نفعل ذلك معها،
ومن هنا أحد وجوه أهميتها. 11.

بعنوان «الأشرف» على ان يخلوه جزءا آخران
ومن «معارف الشرق الأشرف» كتب الروائي
الحجازي الكبير عبد الرحمن منيف:

«على هذه الأرض الرعراجة، الملبسة بكل
الاحتمالات، غالبا ما تظهر وجوه الكبار والأقوياء،
هكذا يقول لنا التاريخ الرسمي، أما الكتل الكبرى من
البشر والحفائظ والرفاق التي صنعها الرجال المجهولون،
والمحاربون الذين انتقلوا من جبهة إلى أخرى، والذين
ذاقوا الالم والجوع والمذاب، حتى الموت فانهم غابوا،
جرفتهم رياح الأقوياء والذين قطعوا ثمار النصر.

هل يمكن استعادة وجوه هؤلاء المجهولين، ورد
الاعتبار لطولاتهم الانسانية، واعادة تشكيل التاريخ
ضمن مساره الحقيقي؟

ان الشرق - ليس فقط كموقع جغرافي، وإنما
كمحضارة وبشر وأرادة - سيبقى، وربما دائما، أخطر
مكان في العالم، هنا تقرر مصير البشرية خلال حقبة
متعاقبة من التاريخ. هنا بدأت الحضارات، وهنا انتهت
الكثير منها، خاصة تلك التي لم تستطع التطور
والتفاعل والتجلبز بالمكان، ولذلك فإن الشرق، رغم
محاولات التفكيك والتفكيك، وحتى رغبة الالفاء،
سيبقى بوصلة العالم، والهاروميتر الذي تقاس به

فى هوند يال الصراع السياسى الثقافى

الكتابة ب ١٦ كاميرا

مصباح قطب

ما إن انتهت مباريات كأس العالم، حتى وجدتنى اتقدم بالتحية، بضمير سليم، الى الكاتب العدمى، صاحب عمود مواقف (مخجلة) الأستاذ أنيس منصور. ذلك الكاتب الذى طالما ظلمته - وظلمناه-، وطالما ضحكنا فى عبي، عندما كان الشباب فى معرض الكتاب، يتقاطرون حوله، ويقاطبونه بطريقة: أستاذنا الكبير.

ويرجع سر محبتي المتأخرة، الى ما اكتشفته اثناء عرض مباريات الكأس من وجوب الكتابة فى هذا العصر ب ١٦ كاميرا كشرط للفعالية والانتصار، وأسوة بالتصوير المدهش للمباريات ، والذى كان يتم بنسب العدد من الكاميرات، مزودة المشاهد بجمع اضافية من جراء اغناء المنظور الكروى، وبالتصوير من زوايا بالغة التنوع والجسمال. واكتشفت أن شهرة الأستاذ منصور، التى ننكرها عليه، ربما تعود الى هذا السبب وحده، سبب تعدد الزوايا التى يدخل منها الى «فكرته» العدمية، ليدخلها الى حواس الجمهور بسهولة. وقلت فى عقلى ان مشكلتنا فى اليسار، ربما تنبع أساسا أيضا من هذه الناحية، حيث ان كتابنا الذين يملكون عدسات وأذان وعيوننا فى أستان أعلامهم، ينحون دائما إما الى الأكاديمية الباردة، أو الى الجرى وراء شطحات من نوع نظرية فوكو حول «نهاية التاريخ»، أو يفرقون أخيرا فى تصوير أثر التناقض فى التقنيات على الصراع الاجتماعى والسياسى والثقافى، بين اليمين واليسار فى العالم، وإعلاء التكنولوجيا على الايديولوجى، بأكثر مما يتحمله مجتمع فقير، صارم الملامح الطبقية مثل مجتمعتنا.

ومن البديهى ان الحاجة الى توسيع المنظور، مطلوبة فى كل الفنون والآداب.. وفى الخطاب السياسى، مثلما فى غيره وأذكر أن فلان فى قريتى، هتف، وقد أضناه ان الراى أصبح يذكر أسماء دول كثيرة، بعد يونيو ٦٧، قائلا: تصدقوا وتأمروا بالله يارجاله.. أنا كنت بحسب مغبش فى الدنيا غير مرمرصر والانجليزا بالطبع. كان ذلك موقف أغلب الفلاحين والآن، أتبع حتى لهذه الطبقات، أن تتعاش مع مستويات مادية وحضارية، متنوعة، وفى مواقع جغرافية مختلفة، ومن زوايا علاقات انتاج متعددة.

القصد: نحن بحاجة الى طريقة فى الكتابة، تتنوع مدخلاتها، بعدد بحور الشعر، دون أن تفقد قدرتها على التواصل مع البسطاء، وعلى اغناء «الحديث» الموقفية للانسان، دون قبح أو تبسيط. وأظن انها الكتابة ب ١٦ كاميرا.. وحجر.. فلسطينى. انها الطريقة الوحيدة.

الفرقة ٥٠١

حرية البحث التاريخي بين الإلحاح... والالحاح

أصبح البحث العلمي في تاريخنا القومي، عملية عضلية، أكثر منها عقلية، وأصبح الحصول على درجاته الأكاديمية رهينا بقدرة الباحث على مجرد العثور على الوثائق الضائعة أو المهملة، واقتناع عتاة البيروقراطيين الذين عينوا حراسا على خزائنها، باطلاعه عليها، بعد دفع المعلوم الذي يتراوح بين «الالحاح» وبين «الإلحاح» عليهم والتذلل لهم، حتى يقتنعوا بأنه باحث في التاريخ، وليس جاسوسا، وهو مجهود رهيب، يجعل من الاتصاف منح بعض هؤلاء الباحثين درجات الامتياز على أطروحاتهم، لمجرد أنهم عثروا على الوثائق، وبصرف النظر عن قدرتهم على قراءتها بعين بصيرة، والاستنتاج منها برؤية خلاقة..!

والواقع أن التشدد في شروط اطلاع الباحثين- وخاصة غير الأكاديميين منهم- على وثائق التاريخ المصري، إلى حد مطالبتهم بإذن من سلطات الأمن، يهدر مضحكا في ضوء الاهتمام الشديد لهذه الوثائق فضلا عن أن الاسترقاية في دواقر الذين يظهرون الاطلاع على وثائق الماضي، لا تنسجم مع التسبب الذي جعل أسرار المحاضر مباحة للاصدقاء الأمريكيين.

و اتجه الهيئة العامة للكتاب إلى تجميع وثائق التاريخ المصري، من مظانها المختلفة، وفهرستها وتصويرها على الميكرو فيلم، واعدادها لاطلاع الباحثين عليها، اتجه يستحق التشجيع والمساندة، لأنه يجمع هذه الوثائق، تحت اشراف جهة يمكن التفاهم معها، ويتيح الحفاظ عليها، ويسهل البحث فيها، وينقله إلى مستواه الصحيح، ليصبح عملية عقلية.. لاعملية عضلية.. وبذلك تستقيم أشياء كثيرة...

على أن ذلك يتطلب أن تنجز هيئة الكتاب هذه المهمة، خلال شهور، لا عقود، وبإستطاعتها أن تطلب ميزانية اضافية لذلك، أو أن توفر من بعض بنود ميزانيتها أو أن تجمع تبرعات من الهيئات الدولية أو العربية، أو من المهتمين بالحفاظ على تاريخ الوطن، وهو جزء هام من تاريخ الأمة والمعصرة، بما يتوج لها أن تجميع وتلخيص وتصور، الوثائق الموجودة في مصر، ثم تضيف إليها الوثائق المبعثرة في عواصم العالم، من استانبول إلى لندن، ومن باريس إلى موسكو، وحتى في الهند والسند وبلاذ تركب الأفيال وتواصل تزويدها بما يتم لباحه الاطلاع عليه من الوثائق، طبقا لقانون يلزم الدولة بالافتراج عنها بعد عدد معين من السنوات، والأهم من ذلك كله، أن يدرك المشرعون على دار الوثائق، أن حق المعرفة من حقوق الانسان، وأن حق الجميع في الاطلاع على الوثائق، هو جزء من حرية المعلومات، فليبحثوا الاطلاع عليها وتصويرها لكل من يريد القراءة أو البحث، دون حاجة إلى إذن من الأمن.. أو إلحاح.. أو إلحاح!

إقرأ صباح كل أربعاء



جريدة كل الوطنيين

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

رئيس التحرير
فيليب جلاب

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير
لطفى واكد

اقرأ في عدد أغسطس ١٩٩٠

- الحكومة تؤجل تحويل الهياكل لشركات قابضة
- سياسيات الموت جوعاً تمتد إلى منوف للذبحان ،
- تحقيقات وتقارير اخبارية عن عمال الاسكندرية
- والسويس والمحلة والجيزة . وشركات « سيفكا »
- والنصر للبترول ومصر حلوان
- سلع الفقراء تتناقص
- وخبراء التغذية والعمال يتجددون عن السلع
- والخدمات الضرورية
- رئيس التحرير حسن بدوي
- رئيس مجلس الإدارة لطفي واكد

عمالية

يصدر في أول أغسطس

المخطاب السادس

دراسة في الحقل الايديولوجي

للمخطاب السادس

تأليف د. عبد العليم محمد

الأهالي

كتاب

ثقافة الهدم والبناء

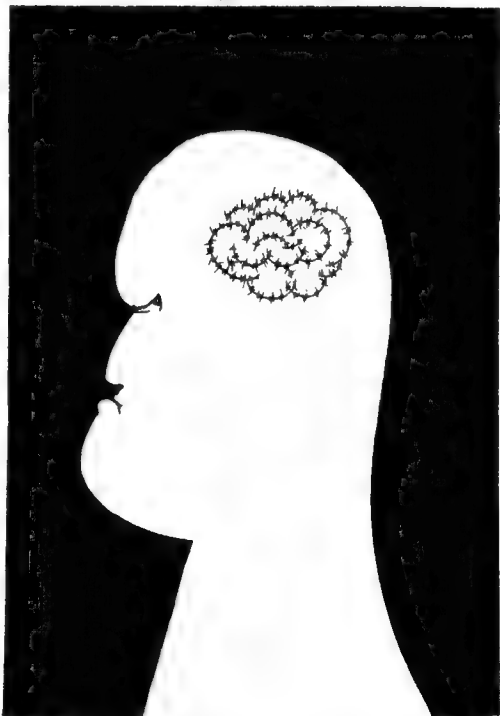
رئيس التحرير : صلاح عيسى

رئيس مجلس الإدارة : لطفي واكد

أدب وفد

مجلس إدارة الرقعة - القاهرة

♦ حوار مع رسامي الكاريكاتير ♦



♦ رفيع حمدا : القنصل الشيعي / رفعت السعيد ♦

رؤيتان لرواية زغول الشيطي / صبرى حافظ - خليل الخليلي

تطور الايقاع في الشعر العربي / شكري عباد

تصميم الغلاف الأمامى / يوسف شاكر

لوحة الغلاف الأمامى للفنان / محمود أحمد مصطفى ، رسام كاريكاتير بمجلة أكتوبر القاهرية

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

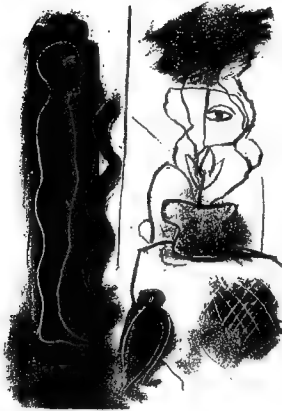


السنة السابعة ، سبتمبر ١٩٩٠ ، العدد ٦١ تصميم الغلاف الفنان

يوسف شاكر / الرسوم الداخلية مهداة من الفنان محمد عيلة

المستشارون

د. الطاهر احمد يحيى/د. امينة رشيد/صلاح عيسى/د. عبد العظيم
ايس/د. عبد الحسن طه بدر/د. لطيفة الزيات/سلوك عبد العزيز



المراسلات: مجلة ادب وثقافة/٢٣ من عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٢٩٢٩١١٤
الاشتراكات: (لدة عام) ١٢ جنيهها/ الهلال العربية ٥٠ دولار/ أدريها
وامريكا ١٠٠ دولار .

ال مقالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
أعمال الفن التنفيذ نعمة محمد علي/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم اصلان / د. سيد البحراوى / كمال وهزى / محمد روميش

- افتتاحية: حضارة الزارع وحضارة الراعى.....فريدة النقاش ٥
- رفيق جبرور لا أملك سوى قلمى.....د.ولعت السعيد ١١
- تطور الايقاع فى الشعر العربى.....د. شكرى عياد ٣٠
- شعر - نجمة البدو الرحل.....سيف الوحشى ٤٠
- انتظارى وبعذك.....محمد هشام ٤٥
- المصابيح تنثر عتمتها.....شريف رزق ٤٨
- قيامة من يشهد.....فتحي عبد الله ٥١
- دمي يصعد الأمكنة (تقديم : السباح عبد الله).....عبد الفلاح شهاب الدين ٥٤
- قصص:- العساكر.....أحمد النشار ٥٨
- نخيلة ترشد القمر.....عاطف سليمان ٦٢
- انتظار.....عصمت قنديل ٦٧
- الخالة تغنى.....حناء عطية ٦٩
- صورة.....غالية قبانى ٧١
- خاتمة البداية.....عبد الفلاح عبد الرحمن الجمل ٧٣
- تواصل.....محمد روميش ٧٥
- حوار مع د. سيد القمنى: مصرنة المنطقة وتهريدية المنطقة.....عبدل الروينى ٧٧
- حوار مع رسامى الكاريكاتير: ايهاب- اللباد- رموف- بهجت.....شريف فتحي ٨٦
- مقالات:- تزييف الهوية الفلسطينية فى السينما الاسرائيلية.....أحمد يوسف ٩٩
- رؤيتان نقديتان حول رواية زغلول الشيطى، ورود سامة لصقر:
- ورود صقر ورواية الثمانينات.....د. صبرى حافظ ١٠٦
- كيف نرش الملح للولادة الجديدة.....خليل الخليل ١١٥
- ١١٩.....
- المياة الثقافية:
- غياب محمود الشريف: كمال ومزى/ رسالة باريس: اسكندرية كمان وكمان: مجدى عبد الحافظ/ دور مصر فى الابداع الفلسفى: د. مجدى يوسف/ مشاهدات مسرحية: محمود نسيم/ تعليق على تحقيق المجلات الثقافية: أحمد جودة/ ندوة: المرأة فى حياة مختار : سهى وحيد النقاش/ نقد: آخر الحالمين كان: على منصور/ الشيوعيين الكتويجية وأخلاق الرضوح الشامل: مصباح لطيف.
- كلام مثقفين: هذه النيات الثقافية التقلية.....صلاح عيسى ١٤٤

حضارة الزارع وحضارة الواعى

فريدة النقاش

«لا تفتشوا عن شيء فانا لا أملك إلا قلمي فهل تضبطونه؟».

بهذه الكلمات الواثقة وأجه الفكر المناضل «رفيق جبور» قوة الشرطة التي هاجمت بيته بليل، وقلبته رأساً على عقب، ثم ألقت القبض عليه فى بدايات هذا القرن، لتصدر المحكمة حكماً بترحيله من مصر، ويسدل الستار على مرحلة غنية ومفعمة بالأمل من النضال الاشتراكى الدعوى. تلك المرحلة التي إنتهت بحل «الحزب الشيوعى المصرى» الأول ومصادرة ممتلكاته وملاحقة أعضائه وقادته. وكان هذا المناضل «الأسمى» العربى الشجاع واحداً من هؤلاء القادة الذين وهبوا حياتهم لما يؤمنون به ولم ييخلوا بشيء.. ولد فى زحلة بلبنان، وناضل فى القاهرة، ودفن فى يافا بفلسطين.

يقدم لنا الدكتور رفعت السعيد «رفيق جبور» فى هذا العدد ليوصل مشكوراً وبناء على طلبنا تلك السلسلة التي يكتبها خصيصاً لأدب ونقد- وسط مشاغله الكثيرة- عن قادة الفكر الحديث منذ بداية القرن بإدنا «بحسن البنا» صاحب واحد من أهم المشاريع الفكرية السياسية فى عصرنا وأهم رموز حركة الاخوان المسلمين حتى الآن.

وفى العدد قبل الماضى قدم لنا الإشتراكى الرومانسى «فرح أنطون».

ويأتى «رفيق جبور» فى هذا العدد نموذجا للاشتراكي الماركسى الذى إقترن نضاله الفكرى بالممارسة العملية، فجاءت إسهاماته النظرية بنتت المعارك الواقعية والرؤية الثاقبة للتحويلات الطبقة فى مجتمع ينتقل من الاقطاع الى الرأسمالية فى ظل هيمنة الاستعمار.

وهى المرحلة التى مازال خطوطها الرئيسية تمتد فى حاضرننا، وتفعل فعلها فى مجريات أموره، حيث تنسج الثورة المضادة شباكها حول النهوض الجماهيرى، فتحد من إندفاع موجاته وتكسرها، بعد أن انقلبت- أى الثورة المضادة- على خيارات بوليو الوطنية والاجتماعية. واتخذ هذا الامتداد أشكالا أخرى تتلاءم مع المرحلة الجديدة فى الوطن العربى فجاء أحفاد المتعاونين الأوائل يلبسون هذه المرة قناع السيد الأمريكى، «وحيث تتطور الرأسمالية المحلية فى ظل التبعية ووفقا لشروطها، وتحل الأمبريالية محل الاستعمار، وتشد إليها غالبية النظم المحلية بمرکزاتها العشائرية والقبلية والإقطاعية وصولا الى الرأسمالية المشوهة التى تحرس آبار النفط، وتوقع صكوك الاذعان بإسم المعاهدات والاتفاقات، وتنزل صاغرة على شروط الأعداء بينما تمثل دور سيدة نفسها، وتسوق هذا الوهم بالسيادة الى الشعب الذى يكتشف حقيقة أنه وهم فى اللحظات الفاصلة من التاريخ مثل تلك اللحظة المأساوية التى نعيشها الآن.

وإذا كانت الخلافة العثمانية كمركز استعمارى آيل للسقوط أطلقوا عليه وصف «رجل أوروبا المريض»، قد دأبت فى بداية القرن على إجبار الحكام العرب على إرسال ابنائهم الى عاصمة الخلافة لتحفظ بهم كرهائن ضمانا لولا الأبناء، فان المركز الأمبريالى الجديد يستخدم الآن أساليب أكثر دهاء وحكمة، متقدمة بتقدمه، عاتية بعته، إذ يحكم قبضته على الروح عبر ثقافته، وعلى الثروة عبر قوته العسكرية وركائزه السياسية، وهو ليس بحاجة الى الرهائن من الأفراد لأنه يرتهن الأوطان كلها، ويحرك قادتها من واشنطن كعرائس الماريونيت التى ترقص على إيقاعاته وتحرك بإشاراته.

ومن المؤكد أن هؤلاء سوف يدفعون الثمن ان عاجلا أو آجلا، لأن التاريخ لايقف أبدا عند نقطة ساكنة، وسوف ينفجر الغضب على إمتداد الأرض العربية ولن يكون بوسع هؤلاء الاعتماد دأعا على الوجود العسكرى الاجنبى لحماية عروشهم ومصالحهم «فلن يتمكن الاستعمار من قتل روح الشعب الناهض» كما رد رفیق جبور فى بداية القرن وهو يناضل من أجل أن تقوم هذه النهضة على أكتاف حزب عريض للعمال والفلاحين والمثقفين الثوريين الذين عرفوا أن «لا فائدة ترجى لهم من الأحزاب الحاضرة حينذاك».



ويلعب المثقفون الثوريون دورهم التأسيسي على صعيد الأفكار والممارسات العملية معا سواء في الماضي القريب أو في حاضرتنا الذي يمتد هذا الماضي فيه،
إن قاعدة هؤلاء المثقفين الثوريين قد اتسعت في زماننا بما لا يقاس، قادمة من قلب الطبقة العاملة التي تبلورت وتجهزت، ومن قلب الفلاحين الذين انتقل بهم الإصلاح الزراعي من كم مهمل إلى قوة فاعلة، ومن قلب البورجوازية الصغيرة في المدن التي حلت في مرحلة سابقة على جناح الاستقلال الوطني والتقدم الاجتماعي، ولعبت دورا متزايدا في الحياة السياسية والفكرية للبلاد.. وإن شذها جميعا إلى الأرض غياب الديمقراطية السياسية في المرحلة الناصرية.
وإذا كان «رفيق جبور» القادم لنا من بداية القرن، واحدا من قلائل طرحوا الأسئلة الظليعية وقدموا الاجابات العملية عنها، فإن زماننا هذا يقدم الآلاف من أمثاله الذين تكونوا في مدرسة الفكر الاشتراكي العلمي والنضال العملي معا وهم بعض القوة الكامنة للنهوض المقبل.

والدكتور «سيد محمود القمني»، صاحب حوار هذا العدد، هو واحد من هؤلاء العلماء الواعدين الصاميين الذي يعتمد العلم لا الأساطير أساسا لقراءة وإعادة كتابة التاريخ، واكتشاف كل التراث الذي هو «جماع تاريخ الأمة المادي والمعنوي منذ أن إستقر الانسان وأرتبط بهذه الأرض، إنه نتاج تراكم كمي وكيفي لخبرات طويلة وممتدة، ولهذا ماكان لتراثنا أن يبدأ من الحضارة العربية الإسلامية»

وهو يدعو الى مايسميه بمصرنة المنطقة في مواجهة تهويدها الذي تم عبر التاريخ كمؤامرة متصلة لتزييف وعي المنطقة بذاتها وبأصلها الحضاري المصري، الذي تحول بعد التزييف الى أساطير أهالت إنتراب على التاريخ الحقيقي لصالح قبيلة يهودية، حولت الوهم الى إيمان يحافظ

على تاريخ مزيف إذ أن ماتم تأليفه فى الثوره والعهد القديم لم يحدث أيضا .
وإذ يستغيب «القمى» فى إضاعة الصراع القديم بين حضارة الزاوع وحضارة الراعى، تغيب عنه بعض أهم ملامح الواقع الأنى. وتصطدم إضاءته بحادثتين كبيرتين، الأولى هى أن أحفاد القبيلة التى اغتصبت فلسطين طوروا الزراعة بحيث تفوقت انتاجية الأرض عشر مرات على انتاجية الأرض الفلسطينية المجاورة. والثانية أن بدو الجزيرة، وبأموال البترول حققوا اكتفاء ذاتيا فى القمح الذى تستورد مصر ثمانين بالمائة من حاجتها منه. ولعل قراءة ثانية لرواية سحر خليفة «الصبار» تبرهن لنا مرة أخرى على أن الصراع الحضارى بين القاصيين وأصحاب الأرض الأصليين، يقوم أساسا على كون إسرائيل تشكل تكوينا وأسماليا متقدما يرتبط عضويا بالراسمالية العالمية، جناحه التقدم الهائل فى الزراعة والصناعات من جهة، والعسكرية من جهة أخرى.

إن الطابع الأساسى لى تشكيلة اجتماعية اقتصادية، يفوق فى فعاليته أى عمق تراثى حضارى مهما يكن عريقا ومتجذرا. وليس أدل على ذلك من أن الطابع الرأسمالى- الأمريالى للولايات المتحدة الأمريكية هو اللحمة الأساسية لتسيجها الذى التامت به كل الثقافات على تنوعها وتنافرها وتعدد منابعها. كذلك فإن سقوط الحضارات واندحارها إرتبط دائما بشيخوخة ووهن التشكيلة الاجتماعية- الاقتصادية السائدة، التى كانت تتواكب اما مع نهوض تشكيلة أخرى، أو إندحار الجميع أمام غزو أجنبى. وتبقى معالم الحضارات مدونة فى بطون الكتب أو على جدران المعابد أو فى ذاكرة الأجيال عاجزة وحدها دون الاسماك بعناصر القوة فى المرحلة الجديدة التى تدخلها البشرية- عاجزة عن هزيمة الأجنبى.

وتنتوى منظومة «القمى» على مفارقة لعلها ستكون موضع نقاش طويل فيما بعد، حيث رأى أن كل ثقافة هى ثقافتان. وفى كل أمه امتان، ولكنه استثنى الفراغنة من هذا التقسيم لتبدو الأمة المصرية فى ذلك الحين أمة واحدة ذات ثقافة واحدة وتراث واحد يذفه اليهود لصالحهم، ولعله بذلك يسقط- من حيث لا يدرى- فى فكرة طالما ردها نجيب سرور من قبل هى سيطرة اليهود على المصير الانسانى كائنا من مركز للتحكم غير موثى، وهى فكرة ميتافيزيقية فى جوهرها.

إن أسئلة القمى كمثقف طليعى هى أيضا أسئلة جدية حتى لو اختلفنا بشأن الاجابات التى يقترحها، والتى مازال بحاجة الى المزيد من الدراسات التى يفتنى بها هذا الباحث المجتهد مكتبتنا العربية، ولعل حوارها هذا أن يحرك الحياة الفكرية الراكدة، ويحث العلماء والمفكرين على الدخول فى حوار حقيقى يسهم فى تقدم المعرفة الموضوعية بتراثنا كله، فكل تقدم جديد صوب هذا النوع من المعرفة هو توجه صوب الحرية، وارتداد آفاقها المفتوحة على اللانهائى. وحين يمتلك الانسان حريته الحققة، متخلصا من الأوهام والمعوقات، يصبح سيد العالم بلا منازع، لأن الرعى الانسانى* ليس مجرد انعكاس سلبى للعالم الواقعى وإنما هو أيضا طاقة تسهم فى تحول هذا العالم، وفى دفع

الواقع الى الأمام. إن السقوط العلمى لفكرة التفوق اليهودى وشعب الله المختار لابد أن يكون رصيذا لكفاح الشعوب العربية فى معركتها الضارية ضد الصهيونية، شرط ألا يكون هذا السقوط بناء لفكرة تفوق آخر لشعب آخر يستمد من تاريخ قديم مشروعية لوضع عتاز جديد. أى لأسطورة بديلة.

إن المشروع القومى العربى للتحرر لابد أن يكون أمميا أو لن يكون. وإن العمق الحضارى التراثى المصرى القديم لابد أن يصب بعناصره الايجابية فى رسم ملامح هذا المشروع وتطويره بكل روافده القديمة والجديدة: فرعونية، بابلية، آشورية، كردية وبربرية، يهودية، اسلامية، مسيحية. وغنى عن البيان أن تطوير مثل هذا المشروع واعداه للانتصار لن يقوم الا على أكتاف شعوب تحررت من قبضة الاستغلال الذى تتولد عنه كل الحزازات القومية والعرقية والطائفية...

إنه مشروع كفاح ينتظم كافة الميادين فى الفكر والسياسة، فى الاقتصاد والعسكرية.. فى نمط الحياة وبناء المثل العليا. وهو مشروع تحالف طبقي جديد يناضل من أجل ولادة التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية الجديدة، الاشتراكية الطابع فى خاتمة المطاف. وهو أيضا مشروع عربى لا يستطيع الا أن يكون عربيا فى زمن التكتلات الكبيرة. وانها لم تكن مجرد مصادفة سعيدة أن يقدم لنا «رفيق جبور» برهانا عمليا على ازدهار الحس العربى المبكر فى المنطقة فى بداية القرن، وكان هو نفسه بسيرة حياته العطرة نموذجاً عمليا باهرا حين جاء من لبنان ليناضل فى القاهرة ويموت فى فلسطين.

سؤال طليعى آخر عن رواية الثمانينات يقدمه عددنا هذا فى ملف صغير عن رواية «أحمد زغلول الشبى» «ورود سامة لصقر» التى نشرتها المجلة قبل بضعة أعداد لندشن ميلاد روائى كبير فى عمله الأول. وكنا قد احتفلنا فى عدد الشعر «بأحمد أبو زيد» شاعرا ينشر أعماله لأول مرة، وكان لنا شرف تقديمه واكتشافه، مبتهجين بأن سعيينا فى اتجاه الأصوات الأصلية الجديدة المليئة بالعودة لاخييب، وكان أملنا وما يزال أن تفتح لهؤلاء المبدعين أبوابا واسعة على جمهور عريض متعطش. وهاهى أصداؤنا الحار لاتذوب فى الفراغ بل تأتينا الاستجابات الواعدة من أرجاء الوطن العربى الكبير اسهامات نقدية فى رسالة من سوريا للناقد «خليل الخليل» الذى يقدم رؤية شاملة لرواية الشبى، وكلمات مقعمة بالأصل من مدن المغرب وسجنونه، وامتنان من البحرين لأننا أسهمنا بفعالية فى الحملة الدولية من أجل إطلاق سراح الموسيقار مجيد مرهون.

وتحن على ثقة أننا بذلك نتشكل ونكبر كجزء أصيل من ذلك المشروع القومى العربى التحررى. الجنين الذى يتكون فى رجم الليل الطويل. وإن صعوباتنا هى صعوبات التغيير، صعوبات الولادة المتعسرة فى زمن إنكسار، ولكن هذا الليل الطويل سوف يعقبه نهار، أنه قانون الطبيعة شرط أن تعرف الطبيعة طريقها- رغم وعورته- الى قلب الجماهير..

فيادامى العينين والكفين

إن الليل زائل

ولعلنا سوف نتسائل مع الدكتور «صبرى حافظ»: هل أنفلقت الدائرة حقا بموت «صقر» فى رواية «الشيطنى» البديعة؟ وإذا كان حافظ يرى أن البناء الدائرى للرواية يجعل من الموت خاتمة، ومن إحباط المناضل من أجل التغيير وهجرته الى بلاد النفط حالة عامة... فانتا لا نستطيع الا أن نتطلع الى بقاء «تجبة» الاخت والحبيبة الرقيقة كنسمة فى نهار قانظ لينفتح النص بتطلعنا هذا على أفق جديد. صحيح إنه الأفق المغمم بالآلم والاختافات، لأن الثورة المضادة مازال تحتم على صدورنا، ولأن باب النفط لمايزل يقدم إمكانية للحل الفردى، فان «تجبة» تبقى فى المدينة البائسة حية بحياتها حاملة وعودها المخبوة الكامنة، تلك التى أفصحت عن وجه من وجوها لدى هبة يناير الشعبية التى سجل المؤلف بانفجارها أحد تواريخه.

إننا بصدد نص طليعى يفتح الباب على مصراعيه أمام رواية الثمانينات لكى تصل إلى أوسع جمهور. فلم تعد الطليعية حكرا على حلقات ضيقة، لقد إتسعت القاعدة، وتعلمت الأجيال الجديدة كيف تنسج البساطة عمقا وكثافة، وتكون مفهومة جذابة ومشوقة وهى تحمل رسالتها الجديدة فى آن واحد.

ومرة أخرى، أن صعوبات الطليعة موضوعية، فلسنا وحدنا فى الساحة، بل هناك الموجه الكاسحة للثقافة الاستهلاكية والاعلامية التى دفعت بالشعر الى المنافسة مع الأغنية الخفيفة، وبالرواية الى المنافسة مع مسلسلات التلفزيون التى تروضها الرقابة، وقد حجبت هذه الرقابة فرصة تحول الروايات الجادة الناقدة الى أعمال تلفزيون شعبية.

رفيق جبور: القنصل الشيوعى:

لا أملك سوى قلمى، فهل تضبطونه؟

د. رفعت السعيد

الاسم: رفيق حبيب جبور

تاريخ الميلاد: ١٨٩٢

محل الميلاد: زحلة- لبنان

المنتهى: صعلى

الانتماء السياسى: الحزب الشيوعى المصرى- عضو اللجنة المركزية.

الاسم الحركى (السرى): محمد صديق عنتر..

*البداية:

ولست ككل البدايات، فنحن أمام فتى يقترب من الارستقراطية، أبوه حبيب جبور طبيب مشهور، والفتى يكمل دروسه فى المدرسة الشرقية فى زحلة لينال منصبا رفيعا بل وغير متوقع، فقد عينته الحكومة الايرانية قنصلا لها فى استنبول، وهو امر كان مألوفاً لدى الحكومات التى نفتقر الى عدد كاف من المثقفين الذين يتقنون اللغات الأجنبية. وكان عمر الفتى عشرين عاماً... لا أكثر.

وفى ذلك الحين والحرب العالمية الأولى فى بدايتها كان الشريف حسين أمير الحجاز يعد العدة لإعلان الثورة العربية ضد الخلافة العثمانية، لكن نقطة الضعف فى خطة الشريف حسين كانت أن ابنه الأمير فيصل مقيم- بشكل اجبارى- فى استنبول، حيث دأبت الخلافة العثمانية على اجبار الحكام العرب على ارسال أبنائهم الى عاصمة الخلافة لتحفظ بهم كرهائن ضمانا لولاء الآباء.

واحتاج الأمر الى شخص يتمتع بحصانة دبلوماسية، ويستخدم هذه الحصانة فى خدمة مشروع الثورة العربية.. وقام قنصل ايران «رفيق جبور» بهذه المهمة. مهمة تهريب الأمير فيصل من استنبول الى الحجاز وذلك أطلق يد الشريف حسين فى بدء تحركة ضد العثمانيين..

وكشف دور رفيق جبور فى هذه المهمة.. ونال رسالة شكر حميمة من الشريف حسين (لازالت أسرته تحتفظ بها حتى الآن).. ونال تائيدا شديدا من الحكومة الايرانية التى استجابت الى طلب حكومة تركيا بإبعاده باعتباره شخصا غير مرغوب فيه.. ونقل رفيق قنصلا لايران بالاسكندرية.

ومع نهاية الحرب الأولى كانت مصر تلهب بالثورة.. ومعها كان القنصل الثائر بكل وجدانه، وحتى الترقية التى نالها اذ عين قنصلا عاما لحكومة ايران بالقاهرة لم تدفعه الى الالتفات لوضعه الدبلوماسى وانغمس بحماس فى نشاط ثورى واضح دفع سلطات الاحتلال البريطانى الى تقديم الاحتجاج تلو الاحتجاج الى حكومة ايران التى رضخت فى نهاية الأمر وقررت نقل قنصلها الثورى الى بلد اخر.. لكن الرجل كان قد اختار طريق الثورة وقرر أن يمضى فيه حتى النهاية.. فخلع ثياب الدبلوماسية وألقى باستقالته فى وجه الحكومتين معا.. الحكومة الايرانية وسلطات الاحتلال بمصر..

ترك الدبلوماسية.. وعمل كصحفى (١)

وبدأ عمله الصحفى فى جريدة «المحرسة» التى كان يصدرها الياس (والد مى زياده) لكنه لم يبق فيها طويلا وانتقل ليعمل فى جريدة أكثر ثورية وحاسا ضد الاحتلال هى جريدة «النظام».. ولكن لماذا جريدة «النظام» بالذات؟ لنعد قليلا الى الوراء..

الى عام ١٩٠٩ لنجد أن صاحب جريدة النظام السيد أفندى على كان صاحب أول محاولة جديدة لتأسيس حزب عمالى وكان «مديرا» لهذا الحزب.

ونطالع فى «الأهرام» بيانا بتوقيعه يقول «كلنا يعلم مركز العمال فى أوروبا، فالعامل هناك لافرق بينه وبين القاضى والمحامى، ولما كان الانسان من فطرته الطبيعية ميالا الى الارتقاء، قام جماعة من خيار العمال المصريين الذين يقدرون الأشياء وأسسوا حزبا باسمهم ليربط كلمتهم» ويمضى البيان قائلا «أن الجلسة الأولى للحزب قد انعقدت وحضرها جمع غفير من العمال والوجهاء وانتخب الحزب السيد أفندى على مديرا له» (٢)

.. ومادنا قد قررنا الرجوع قليلا الى الوراء.. فسوف نكتشف أن جماعة من الثوريين والتقدميين اللبنانيين المقيمين بمصر منهم أنطون مارون- فؤاد الشعالى- شفيق باسيور- أديب قشعمى- رفيق جبور قد أسسوا جماعة أسموها «جماعة لبنان الفتى» ويبدو أن رفيق قد انضم الى هذه الجماعة وهو لم يزل دبلوماسيا الأمر الذى أثار نائرة سلطات الاحتلال.

وكانت «جماعة لبنان الفتى» جماعة ثورية واشتراكية أيضا. فما أن أعلن تأسيس الحزب الاشتراكى المصرى ١٩٢١ (أسمى نفسه عام ١٩٢٣ الحزب الشيوعى المصرى) حتى انضم اليه أغلب أعضاء هذه الجماعة ولعبوا دورا قياديا ولعل أبرزهم كان أنطون مارون (استشهد فى السجن مضربا عن الطعام) وفؤاد الشعالى وقشعمى..



وجبور الذي مالبت أن أصبح عضواً في اللجنة المركزية للحزب.
وجريدة النظام جريدة وقديمة.

لكن محررها شيوعي.. وهنا نصل الى مفارقة هامة وضعت كلا من رفيق جبور وحزبه في مأزق عديدة.. لكن محررها استطاع بحسبه الثوري الموهف أن يجد مخرجاً منها.
وقصة جبور مع النظام «الرفدية» مليئة بأحداث مثيرة للاهتمام، ولعلها تستحق دراسة منفصلة لكننا سنحاول أن نتلخص ما نعتقد أنه الأكثر أهمية..

ففيما كانت ثورة ١٩١٩ مشتعلة اشتعلا أخاف الانجليز وقادة الثورة معا. الأمر الذي دفع قادة الوفد الى توجيه رسالة الى السلطان فؤاد يتصلون فيها من العنف الثوري قائلين «أن أعضاء الوفد لم يتعدوا حدود القانون، ولم يهيجوا في البلد مظاهرة ولم يحركوا ساكناً» (٣) والذي دفع زعيم الثورة سعد زغول الى أن يكتب من منفاه الى عبد الرحمن فهمي قائلاً «ولا يحسن التداخل في مسائل الاعتصابات ولا غيرها من الأمور التي حرمتها السلطة العسكرية بل يجب تجنبها حتى لا يكون للخصوم حجة علينا في أي شيء كان» (٤)

.. في هذه الأثناء قررت بريطانيا أن ترسل الى مصر بعثة تقصي حقائق اشتهرت في التاريخ باسم «لجنة ملنر» وأعلنت اللجنة أن مهمتها هي الاستماع الى آراء ومطالب المصريين.
واسقط في يد قيادة الثورة، من سيقابل اللجنة، وماعلاقة ذلك بزعماء الوفد المنفيين، وماذا لو قابلت اللجنة أكثر من جهة واستمعت الى أكثر من رأي.. وانحازت الى رأي دون رأي؟
لكن الرفيق جبور اكتشف الخدعة الانجليزية.. هم يريدون تفكيك وحدة الثورة.. ويريدون إثبات أن الزعماء المنفيين ليسوا وحدهم عملي الأمة. وهم يطمحون الى اكتشاف شخصيات «يمكن التعامل معها» بدلا من هذا الزعيم التشدد سعد زغول..

ومن ثم رفع على صفحات جريدة النظام شعارا سرعان ما أصبح شعار مصر كلها «مقاطعة لجنة ملنر» وتوحدت مصر خلف هذا الشعار، وامتنع على كل مصري أن يخاطب «ملنر» أو لجنته. وتشكلت لجان من الشباب لمراقبة الفندق الذي تقيم فيه اللجنة ومراقبة تحركاتها كي تمنع أي اتصال بها..

مصر كلها قاطعت اللجنة ولم يصدق ملنر أن شعارا ما يمكنه أن يصبح عقيدة أمة، وأن شعبا ما يمكنه أن يتوحد بحيث لا يمكن اختراقه..

لم يصدق ملتر وأمر ركبته أن يتحرك وفى أحد الحقول على أطراف القاهرة توقف، ونزل تحيط به أبهة المحتلين وسطوته واختار فلاحا وحاول أن يتحدث معه عن طريق مترجم..
ودار الحوار التالي.. الذى أثبتته ملتر فى مذكراته:
س: اسمك؟

ج: صمت

س: هل أنت متزوج؟

ج: صمت.

س: هل لك أولاد؟

ج: اسأل سعد باشا

س: الساعة كم الآن؟

ج: اسأل سعد باشا (٥)

وأيقن ملتر أن مصر قد توحدت.. وأنه لا يمكن اختراقها.

وتبقى أسطورة مقاطعة لجنة ملتر واحدة من أهم دروس ثورة ١٩١٩ وأهم معالمها لكن الكثيرين ينسبون أن صاحب الشعار والداعى له هو: رفيق جبور..
ولم ينس الانجليز لرفيق جبور ولا الجريدة النظام هذا الموقف.

فما لبثوا أن قبضوا على جبور فى قضية مقتل السردار وحاولوا طاقتهم الصاق تهمة الارهاب المسلح ضده، ومحاولين أن يضربوا خصمين لدودين بحجر واحد، حزب الوفد والحزب الشيوعى.. وأن يضربوا العلاقة بينهما فينشر الأهرام نقلا عن «المورنتج بوست» البريطانية أن ثمة أدلة على «علاقة الوفد بدساتس البلاشفة» وتحدثت الجريدة عن «الوسائل التى يستخدمها الوفد بلا ضمير للحصول على المساعدة الأجنبية لتأييد دساتسه ضد الانجليز»

وتقتضى الجريدة على لسان مراسلها بالقاهرة قائلة «والظاهر أنه توجد روابط بين مساعى البلاشفة وحملة القتل الموجهة ضد البريطانيين وبين المقبوض عليهم اثنان من محررى الصحف الوفدية» (٦)
وتكتب الديبلى تلجراف «وأعظم مايلفت الأنظار فيما اكتشفه البوليس هو مايدل على العلاقة الوثيقة بين دساتس البلاشفة وحملة القتل، وعلاقتهم أيضا بالوفد لأنه يوجد بين المقبوض عليهم طاهر أفندى العربى المحرر بكوكب الشرق احدى الصحف الوفدية الكبرى ورفيق جبور المحرر بجريدة النظام وهى من الصحف الوفدية أيضا» (٧)

الأمر الذى دفع سعد زغلول الى محاولة الاتصال من ذلك كله مذكرا الجميع بأنه هو الذى أصدر قرار حل الحزب الشيوعى المصرى ومصادرة ممتلكاته والقاء القبض على قادته وتقديمهم للمحاكمة وأكد «أن وزارة الشعب كانت عنيفة على الشيوعيين وانها أرسلت الكثيرين منهم الى القضاء» (٨) لكننا بذلك نسبق الزمن.. بل نسابقه..
فلنعد أدرأجنا مرة أخرى..

فى أعقاب موجة من النشاط العام الذى قام به الحزب الشيوعى المصرى، ومع تصاعد معارك عمالية واسعة شملت معظم مصانع الاسكندرية، حيث اعتصم العمال بالمصانع، ورفضوا عليها رايات

حمراء... وخاضوا معاركهم تحت القيادة المباشرة للحزب الأمر الذي دفع أحد كبار رجال البوليس «انجرام بك» الى التأكيد في شهادته أمام محكمة الجنائيات التي حاكمت قادة الحزب الشيوعى على «أن العمال كانوا يعملون بتصانيع الأستاذ أنطون مارون (عضو اللجنة المركزية للحزب) ووفائه، وأنه لم يكن سهلا على البوليس اخراج العمال من المصانع ولكن اخراجهم كان من أيسر الأمور على الأستاذ مارون، كما أن كلمة واحدة منه كانت تكفى لانهاء احتلال العمال للمصنع» (٩)

وترسل المجلتا قطعتين بحريتين الى الاسكندرية..

ويوجه سعد زغلول رئيس الوزراء رسالة غاضبة الى العمال المضربين قائلا «إنكم ان احترمتم ملكية الغير وخرجتم من مكان الشركة طوعا فانكم تعاملون معاملة المخلصين للقانون. وأن أبيتم الا احتلال ملك الغير اغتصابا فانكم تعاملون معاملة الفاسبين الخارجين على القانون» (١٠)

وبدأت جريدة الأهرام - كمعادتها- الحملة على الحزب الشيوعى فكتبت تقول: «انفجرت الحركة الاشتراكية الملحقة بالشيوعية فى هذين اليومين فى الاسكندرية انفجارا قويا حمل الحكومة على المبادرة الى معالجتها والاستعداد لقمعها بالقوة المسلحة اذا اقتضى الحال» وتقضى الأهرام محرضة لسعد زغلول قائلة: «إننا نرجو أن تتخذ وزارة الشعب التدابير اللازمة لمنع تكرار ذلك، وأن تقضى على المذهب الشيوعى قبل استفحاله، ان للعمال حقوقا يجب أن تصان ولكن لهذه الحقوق حدودا يجب ألا تتجاوزها، وإذا كانت الصحافة قد عطفت عليهم فانه لايسعها اليوم الا أن تحذرهم من عواقب الميل الى الشيوعية والتشيع بالمبادئ المتطرفة» (١١)

ثم من التلميح الى التحريض الصريح والمباشر تقضى جريدة الأهرام معبرة عن آراء الاحتلال والرجعية المصرية وتقول: «تنسب الحكومة حركة العمال القائمة فى الاسكندرية الآن، والتي بدأت فى ٢٣ فبراير الماضى، إلى تحريض الحزب الشيوعى المصرى ودعائه فى الاسكندرية، وقد قررت بمناسبة ذلك أن تبحث هذه الحركة من اصولها للمحافظة على النظم الاجتماعية المحلية» (١٢)

.. وهكذا تهباً المسرح وصطر قرار بعزل الحزب الشيوعى المصرى..

وفى ٣ مارس ١٩٢٤ اعتقل عشرات من قادة الحزب وكوادره، وأغلقت دور الحزب وصودرت ممتلكاته وأمواله وبدأت حملة هستيرية عليها أشد حملات العداة للشيوعية ضراوة ووحشية.. (١٣) وبعد أن قام سعد زغلول بالهمة القذرة، كان حادث السير لى متاك، وقدمت بريطانيا مطالبها المتشددة. وقدم سعد استقالته أو بالذقة أجبر على تقديمها وتولى رئاسة الوزارة زيور باشا الذى ضرب به المثل فى الرجعية وفى اتخاذ أكثر القرارات تحدياً للعقل والمنطق..

وأصدر زيور باشا سلسلة من القرارات الغريبة فمنع دخول الكتب والصحف والمجلات الاشتراكية الى مصر بل ومنع سفن الاتحاد السوفيتى من الرسو فى الموانئ المصرية..

.. وفى ٦ أكتوبر ١٩٢٤ أصدرت محكمة الجنائيات أحكاماً قاسية بالسجن ضد قادة الحزب.. وفى ذات اليوم تشكلت لجنة مركزية جديدة.. كان رفيق جبور واحداً من أعضائها..

وفى مواجهة الحملات الاعلامية الشرسة ضد الشيوعيين ضد الحزب الشيوعى كان لابد من حملة مضادة، وتكفل رفيق جبور بالقيام بهذه المهمة هو ومجموعة من الكوادر الحزبية..

واختار رفيق جبور اسما سريا ليكتب به وليتحرك تحت مظلة اعلاميا، وفى الغلب اضطر رفيق الى ذلك تلافيا للحرج الذى نشأ من كونه المحرر الأول لجريدة النظام الوفدية..

على أية حال.. نحن الآن مع محمد صديق عنتر المصرى الذى يبدأ نشاطه الاعلامى كالإعصار مدافعا عن الاشتراكية والاشتراكيين داعيا جماهير العمال والفلاحين الى التحرك النضالى..

وقد أبدع محمد صديق عنتر حصيلة فكرية راقية ومقتدرة توحى بوعى راقٍ وفهم متالىق للاشتراكية المرتبطة بالواقع المصرى ارتباطا خلاقا وواعيا.

ولعله من الضرورى أن نحاول الفاء نظرة عاجلة على بعض الأفكار والمواقف التى دعا اليها..

ولنبدا بترجمته لكتاب «خلاصة المبادئ» للاشتراكية» لكارلوس رابو بورت.

وبالإضافة الى الاختيار الذكى، وشجاعة التصدى، ودقة الترجمة يضيف محمد صديق عنتر الى الكتاب مقدمة وخاتمة.. وفى المقدمة يحذر القارئ:

«ليس هذا الكتاب رواية قنطالعه على عجل ولاصحيفة اخبارية فتلقى عليه نظرة سطحية ثم تلقى من يدك فى زوايا النسيان.. ان هو الا مبادئ» قد سادت بلادا كثيرة شاسعة الأطراف ويجب أن تسود العالم يوما، فاقراء وهذه الفكرة أمام عينيك، ثم ارجع اليه كلما قرأت فى الصحف نبأ من أنباء انتصار هذه المبادئ فى العالم وهى أنباء ستوالى بكثرة كما سيبريك المستقبل»

ثم يوجه حديثه.. «الى العمال؛ لقد كنت مثلكم حائرا فى معرفة نهاية الطريق الذى ندفعنا اليها الهيئة الاجتماعية الحاضرة، وقد عرفت هذه النهاية الآن، وهى أننا واصلون يوما لاصحابة الى سيادة المبادئ» التى عرضتها عليكم فى كتابى هذا، فترتاح الانسانية من تنازع الطبقات، وظلم الانسان لأخيه الانسان، فاقراءوا هذه المبادئ» وأدرسوها، واحفظوها فهى التى ستسود بلا ريب» (١٤)

أما الخاتمة فتقول: «هذه أيها القارئ» المبادئ» التى أردت عرضها عليك، قدمتها فى كتابى الصغير هذا..

واذا طُنتت- كما كنت أظن أنا نفسى فى زمن مضى- أن هذه المبادئ» ليست سوى مجرد نظريات خيالية قد لا يمكن تحقيقها فأرجو أن تعيد قراءتها، وتأخذ كل فكرة منها على حدة، وتقابل بين حالة الهيئة الاجتماعية فى الماضى وبين حالتها اليوم، فترى بوضوح وجلاء كيف تسيير الانسانية بخطوات نحو تحقيق هذه الافكار والمبادئ»، وكيف أن ماكان يدعى فى الماضى مستحيلا قد تحقق فيما بعد مع توالى الأيام»

ومضى الرجل ليحاول أن يرتبط بالقارئ» بشكل مستمر فيملن «وسأبج كتابى هذا بكتب أخرى فكلما رايت اسم رفيقك «محمد صديق»، على كتاب فاعرف أنه مقدمة منى اليك، وقد سميت نفسى «برفيقك» وأنا متأكد أنك حالما تقتنع بهذه المبادئ» سنصبح رفاقا وان كنا لم نتعارف بعد..»

وقضى الخاتمة «أما أنت أيها العامل المصرى المظلوم، فلأجلك خصيصاً قد ترجمت هذا الكتاب ومن أجلك سانشر عدة كتب أخرى فى هذا الموضوع.. فاسع الى نشرها بين زملائك وأولادك وذوى قرباك، وجاهد فى سبيل سيادتها. وكلما ساور اليأس نفسك من ظلم أخيك الانسان لك، فاذكر مبادئ هذه، و تذكر أن لاخلص لك الا بنشرها، وجدد همتك ونشاطك فى سبيل رواجها ليقرب يوم الخلاص..»
ان كاتب هذه الاسطر رفيق من رفاقك.. وها هو يبذل جهوده فى سبيل سعادة الطبقة العاملة فى المستقبل فهلا شاركته فى هذا العمل» (١٥)

* مجلة الحساب..

لكن اصدار الكتب وحده لايكفى، فلا بد من جريدة علنية.
وتقدم رفيق جبور الى وزارة الداخلية طالبا ترخيصا لاصدار جريدة، وقبل منه التأمين ثم عادت وزارة الداخلية فرفضت منحه الترخيص (١٦)

ولم يكن ثمة مجال الا استئجار رخصة لجريدة..
واستأجر جريدة الحساب وبدأ فى اصدارها فى ٦ مارس ١٩٢٥.. قصدرت- فى واقع الامر- كلسان حال للحزب الشيوعى المصرى، وأعلنت فى صدر صفحتها الأولى انها تصدر للدفاع عن حقوق العمال والفلاحين..

وتحدث مفارقة جديدة فجبور يتقدم للداخلية بطلب الاذن له بتولى رئاسة تحرير جريدة الحساب فترفض الوزارة وهنا يضطر الى أن يبقى صاحب الترخيص وهو شخص عادى اسمه «ابراهيم الصيحي» كرئيس للتحرير ويتولى رفيق جبور رئاسة التحرير الفعلية فيبقى اسم ابراهيم الصيحي كرئيس للتحرير فى صدر الصفحة الأولى فان المجلة تعلن التنبيه التالى فى الصفحة الثانية «من الادارة الى القراء: نرجو ادارة جريدة الحساب حضرات القراء والمكاتبين وكل من له علاقة معها مخاطبة رفيق جبور ادارة جريدة الحساب بشارع الدواوين رقم ٤٤ وذلك فى كل شأن من شئون الجريدة وجميع المراسلات يجب ان تكون باسمه لا باسم آخر» (١٧)

والحقيقة أن الحساب لم تكن مجرد جريدة عادية، ولا كانت مجرد منبر علنى لحزب سرى يحاول خصره مطاردته مطاردة شرسة وعنيفة، بل كانت فى واقع الامر أداة لاعادة تنظيم الحزب وربط خطوطه التى حاول البوليس قزيقها، ومحاولة لبث الشجاعة فى نفوس الأعضاء والكوادر وتحقيق المزيد من جماهيرية الحزب وترابطه..

فالشيخ شاكى عبد الحليم وهو طالب أزهرى وكادر حزبي نشيط كان مستولا عن نشاط الحزب فى الوجه البحرى وكذلك كان أحمد حشمت حماد أحد كوادر الحزب بالاسكندرية... ونقرأ على صفحات الحساب الاعلان التالى،

«من ادارة الجريدة: انتدبت جريدة الحساب حضرة الأستاذ الشيخ شاكى عبد الحليم وكيلاً متجرباً فى الوجه البحرى وهى ترجو العمال والتفانيات وكل من له صلة بها اعتماده فى كل الشئون الخاصة بها»

وفي نفس العدد اعلان آخر «وكيلنا في الاسكندرية: تعلن ادارة جريدة الحساب أن وكيلها العام في الاسكندرية هو حضرة الأديب أحمد أفندي حشمت حماد وهي ترجو العمال والتقابات وكل من له علاقة معها في الاسكندرية باعتماد حضرته في كل أعمال الجريدة»
ولعل الأمر واضح..

ولن نطيل كثيرا في ملحمة اصدار جريدة الحساب.. والدور الذي لعبته فقط سنحاول أن نلقى نظره على الاسهام الفكري الخلاق لرفيق جبور..

ولنبدا بأول كلمات العدد الأول من «الحساب».. افتتاحية العدد الأول.

«.. لأجل الطبقة العاملة من فلاحين وعمال انشأنا هذه الصحيفة. لأجل اسماع السلطات الحاكمة وباقي الطبقات في مصر صوت هذه ولعل الأمر واضح.

ولن يظل كثيرا في ملحمة إصدار جريدة «الحساب»، والدور الذي لعبته، فقط سنحاول أن نلقى نظرة على الاسهام الفكري الخلاق لرفيق جبور.

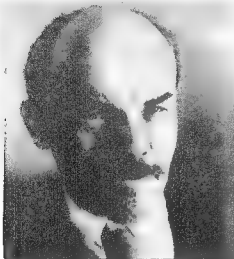
ولنبدا بأول كلمات العدد الأول من «الحساب» افتتاحية العدد الأول:

«.. لأجل الطبقة العاملة من فلاحين وعمال أشأنا هذه الصحيفة لأجل إسماح السلطات الحاكمة وباقي الطبقات في مصر صوت هذه الطبقة البائسة المظلومة أقدمنا على هذا العمل الشاق الذي طالما عجلت النفس الى خوض أمواجه المتلاطمه قصدها العقبات والموانع، فأقدمت تارة بضع خطوات الى الأمام، وتراجعت طورا الى الوراء بضع خطوات.. إن الطبقة العاملة في مصر هي أكثر الطبقات عددا وأكثرها بؤسا وشقاء وأقلها نصيبا من اعتناء الحكومة والعمل على رفع مستواها وإزالة المظالم عنها»

ثم تمضى الافتتاحية لتدين الأغنياء «الذين لو أن الواحد منهم طحن الذهب وعجنه ببل الدقيق، وأكله خبزاً ابريزاً لما تمكن أن يأكل هو وآلته وأقاربه وخدمه وحشمه ورفيقاته وسرايره عشر دخله اليومى» ولا تخفى الجريدة وجهها بل هي تعلن ومن اللحظة الأولى انها امتداد للنضال الحزبى الذى تحاول الحكومة منع مسيرته فتقول «كنا نحن اندمج في حركة العمال منذ تجدد نهضتهم الى الآن، وجاهدنا معهم ونحسينا واباهم درجة درجة فاخترناهم «واختبرونا» وتقول «سنخصص جريدتنا هذه لمجرد خدمة العمال لتكون صوت العمال فلا يسمع من على صفحاتها صوت آخر. ولا نخدم هيئة غير هيئاتهم، ولا شخصا غير أشخاصهم وأشخاص الذين يعطفون عليهم ويسعون في منفعتهم وفي سبيل الوصول الى حقوقهم» (١٨)

.. وكان زيور باشا قد حل البرلمان ويستعد لاجراء انتخابات جديدة، وبدا الحزب الشيوعى فى الاستعداد للمشاركة فى هذه المعركة، وأعلن الحزب تشكيل لجنة اسمها «لجنة الدفاع عن حقوق العمال والفلاحين» وقد تشكلت هذه اللجنة من عناصر حزبية وأخرى نقابية وتقدمية وأعدت برنامجا انتخابيا ليقدم مرشحوها على اساسه فى الانتخابات ودعت الناخبين «لا تمنعوا أصواتكم لأى شخص لا يقبل البرنامج ويعد بتنفيذه»

لكن البوليس يهاجم المطبعة التى طبعت البرنامج ويصادر جميع نسخه، وتسرع «الحساب» لتنتشر نصه الكامل.. ونقرأ فقرات من البرنامج:



- الاستقلال التام لمصر والسودان بلا قيد ولا شرط.
- رفع الرقابة عن المالية المصرية.
- إعادة العلاقات السياسية والتجارية بين مصر باعتبار أنها دولة مستقلة وبين جميع الدول على الاطلاق ومنها تركيا وروسيا وبلغاريا.. كما كانت الحالة قبل الحرب.
- اجبار الحكومة والمجالس البلدية على مشتري جميع الشركات التى تقوم بأعمال ذات منفعة عامة مثل السكة الحديدية والماء والغاز والبرام والكهرباء..
- احترام كافة الحريات التى نص عليها الدستور وتنفيذ نصوصه مثل حرية الصحافة- حرية الأفكار- حرية الاجتماعات- حرية الأحزاب.
- تنفيذ نصوص الدستور بشأن التعليم الأولي الاجباري المجاني وتوسيع نطاق المشاريع، الصحة وتعميم المستشفيات فى احياء الفقراء والفلاحين.
- إلغاء الضرائب غير المباشرة على المواد الأولية الضرورية للمعيشة مثل الخبز والحضار واللحم والماء... الخ.
- مكافحة أزمة غلاء المعيشة والسكن.
- سن تشريع خاص للعمل.
- جعل يوم العمل ثمانى ساعات تبتدى وتنتهى فى آن واحد.
- التأمين على حياة العامل ومستقبله بواسطة المصلحة التى يشتغل فيها سواء كانت حكومية أو أهلية.
- إلغاء قانون منع الاضراب والاعتصام.
- حماية النساء والأولاد ومنع تشغيلهم ليلا فى أى عمل كان من الاعمال.
- توزيع أراضي الحكومة على صغار الفلاحين بعد توصيل المياه اللازمة اليها.
- تسليف الحكومة صغار الفلاحين ما يحتاجون اليه من الاموال بفوائد قليلة جدا وانشاء مصرف زراعى لهذا الغرض
- تعديل الضرائب على الاطيان بقصد تخفيفها على صغار المالكين وزيادتها

على كبارهم.

- تسهيل رى الأطنان على الفلاحين الصغار الذين يملكون خمسة أفدنة أو أقل مع إعطائهم كفايتهم من الماء» (١٩)

.. وتتوقف لنلاحظ ببساطة البرنامج والتزامه بنقاط واضحة ومباشرة تمس مصالح العمال والفلاحين والوطن، وأنه برنامج واسع يمكن فعلا عناصر أوسع من الحزب من الالتفاف حوله..
وقد أدرك رفيق جبور طبيعة القوى التى يتوجه إليها وتعتمد التبسيط الشديد فى خطابه السياسى معها ومن ثم خرجت جريدة «الحساب» بسيطة فى معالجتها حتى لأعقد القضايا، ولعل «محمد صديق عنتر المصرى» كان أول من استطاع تبسيط الخطاب السياسى للشيوعيين المصريين ومعالجة مختلف القضايا ببساطة وأسلوب يمكن أن يصل الى العمال والفلاحين وأن يتعامل معهم..
وقد استند رفيق جبور فى تحريره للجريدة الى رفيقه فى عضوية الحزب محمود رمزى نظيم وكان أشهر شعراء العامية المصرية فى العشرينات..

ولعل «الحساب» كانت أول جريدة شيوعية تلجأ الى الشعر العامى فى معركتها الطبقيه وتغلخه أداة مثلى لتبسيط خطابها السياسى وجعله قريبا من العمال والفلاحين..
وعلى صفحات «الحساب» ينشر محمود رمزى نظيم أشعارا بسيطة ورائعة وطبقية فى آن واحد فهو يدعو العمال والفلاحين الى أن «يلموا عزالهم» وأن يهاجروا من مصر.

يسحبوا مصر للملاك تسكتها	يجندوا جيشها من خير شجعان
وسيبورا النيل للأسياء قصره	وقت العلو وقد أضى كطوفان
ودوروا لنا على العمال أخوتنا	م اسكندرية لدمياط لأسوان
يسحبوا الشغل للملاك تعمله	فيسحبوا بين غمار وسنان
وساعدوهم على لم العزال ونا	سابق حمركم وحاطط ديلى فى سنانى

وكانت دعوات رجعية تصاعد مطالبة بحرمان العمال والفلاحين والفقراء عموما من حق الانتخاب وقصره على من يسدون شريحة معينة من الضرائب والحاصلين على شهادات دراسية عالية.

ويعضى محمود رمزى نظيم منددا بهذا المنطق مؤكدا على حقوق العمال والفلاحين فى الانتخاب

يكفى بقى شلنا، يكفى فضيحتنا	واللى جرى يكتب فى كسل جردنا
قال يتركونا وعن صحة سلامتنا	لايسألوا فى انتخاب جاي من تانى
والأغنيا بس مندوبون ينتخبوا	للبرلمان فهم أرباب سلطان
والحاصلين شهادات مقلوطة	كالأغنياء لهم أصحاب عرفان
سبعة وتسعين فى الهيئة حكمة	عن الكلام وإن كانوا كسحجان
أما الغلابة فى الهيئة فإنيهمرا	اهل الرياسة فى إنس وفى جنان
فان يقولوا لمصر كلها نطقت	ومن بمصر سواهم غير جدعان» (٢٠)

فينشر مقالا بعنوان «بلفور يزور ضحيته وفلسطين تقابلة بالاضراب العام» والمقال هجوم على الصهيونية وعلى محاولتها لاحتصاص الأرض الفلسطينية، ويصف جبور في مقاله بلفور «بأنه صاحب التصريح المشهور الذى أصدره باسم الحكومة الانجليزية.. والذى يوجبه أعطت فلسطين لليهود والصهيونية رغم ارادة سكانها وضد كل شرع وعرف وقانون» وقال «وعندما زار بلفور فلسطين فى أول ابريل ١٩٢٥ بدعوة من الجامعة العبرية قابله السكان فى كل مكان حل فيه بجميع الوسائل التى تعبر عن سخطهم وغضبهم واشمتازهم من زيارته التى تشبه زيارة القاتل لآل القاتل والمعتدى لضحيته»

ويختتم رفيق جبور مقاله قائلا «أنا نحى هذه النهضة البديعة فى فلسطين ونأمل أن يواطى الفلسطينيون الكرام على أمجادهم وجهادهم فى سبيل استقلال بلادهم، وهم كمظلومين مرهقين عليهم أن يضروا أيديهم فى أبهى كل طبقة من طبقات العمال فى أى بلد من البلدان، فالطبقة العاملة مظلومة فى كل مكان، وكل مظلوم للمظلوم نسيب» (٢١)

ويبقى أن نقرر أن الرجعية المصرية كانت فى ذلك الحين تناصر الصهيونية وتتعامل معها، وأن أحمد لطفي السيد باشا سافر ليحضر احتفالات تأسيس الجامعة العبرية جنبا الى جنب مع اللورد بلفور. لكننا نمنى سريعا عبر أعداد «الحساب» لتركز الضوء على مقالات أربع لعلها صالحة لأن تتخذ سبيلا للتعرف ليس فقط على فكر رفيق جبور وإنما على فكر ومواقف الحزب الشيوعى المصرى فى تلك الفترة... ولعلها أيضا تقدم لنا غودجا فى الخطاب السياسى الواضح والمباشر والسهل والذى استطاع رفيق جبور أن يبدعه وأن يخاطب به جماهير المصريين البسطاء فقد استطاع أن يعالج المسائل النظرية والفكرية والتنظيمية بأسلوب سهل وخال من التعقيد والغموض محققا بذلك فقرة هامة ضرورية فى أسلوب الخطاب الشيوعى المصرى.

والمقالات الأربعة أهداهم فى صورة رسالة موقعة باسم محمد صديق عنتر والثلاثة موقعة باسم رفيق جبور.. ولعلنا نعلم جيدا- الآن- أن محمد صديق عنتر هو الاسم السرى لرفيق جبور.. . والمقال الأول هو افتتاحية العدد الأول للحساب... ولقد أوردنا بضعة أسطر منه فيما سبق، لكننا نجد أنفسنا الآن مضطرين لمواصلة استعراض هذا المجهود الفكرى الهام..

فهل كان مصادفة أن يتخذ جبور عنوانا لافتتاحية العدد الأول للمجريدة الشيوعية الأولى التى تصدر علنا فى مصر.. «عن الوضع الطبقي فى مصر»، وهل كان مصادفة أن تكون الكلمات الأولى فى الافتتاحية «لأجل الطبقة العاملة من فلاحين وعمال انشأنا هذه الصحيفة»

ونقضى الافتتاحية لتحلل وياقنذار وبأسلوب واضح وخال من التعقيد.. الوضع الطبقي فى مصر.. «إن سكان الأرياف كلهم فلاحون لا يملك الواحد منهم أكثر من خمسة أفدنة وقد لا يملك بعضهم جزءا من الفدان عدا أفراد قليلين يعدون على أصابع اليد الواحدة يملك كل منهم ألف فدان أو أكثر. وكذلك الحال فى المدن إذ بينما نرى فردا واحدا يملك الدور والقصور نرى بجانبه ألوقا من العمال البائسين أو من العاطلين عن العمل يتسكع الواحد منهم فى الطرقات طول النهار يفتش عن عمل يقاتل مع أهله بأجرة الزهيد فلا يجد، حتى إذا غربت الشمس يأوى الى ركن من أركان الشوارع أو غطفة من غطفات الأزقة ليرقى بحمسه المنهوك على الرصيف فيحول رجال البوليس دون بغيته.. وهكذا نرى أن الفرق بين طبقات الشعب المصرى كبير جدا وظاهر واضح. فمن فلاح مسكين يملك من

الأرض لاشيء. ويعمل في أرض سواء بلا يسد له رمقا ولا يقية من جوع أو برد، إلى مالك غنى يعوز ألف فدان أو أكثر.. من ابن فلاح يعمل طول يومه في الحقل لقاء قرشين أو قرش ونصف.. إلى موسر غنى يصرف بلا حساب ويرمى الجمعيات كيفما اتفق... ومن عامل أما يشتغل لحسابه فيعمل يوما ويعيش بلا عمل لعدة أيام.. أو يشتغل في شركة من الشركات الأجنبية بريال كل يوم يخضم نصفه أو أكثر من نصفه ما بين جزاءات وغرامات وأجازات وغلطات حسابية وآلف ضريبة أخرى إلى صاحب عمل لو طحن الذهب وعجنه بدل الدقيق وأكله خبزاً ابريزاً لما تمكن أن يأكل هو وآله وأقاربه وخدمه وحشمه ورفيقاته وسراريه عشر دخله اليومي.

وبين هذه الطبقة وتلك، توجد طبقة أخرى قليلة العدد تنقسم إلى قسمين: الموظفين وأصحاب المهن الحرة.. أما الموظفون فالكثير منهم هو من أبناء الفئة التي وصفناها والموظف الصغير أما ابن ثرى وسيصبح عما قريب موظفا كبيرا ينتقل إلى هذه الطبقة، وأما ابن رجل متوسط الحال كتب له الشقاء والسكنة والبقاء في الدرجات السفلى من درجات الترف عدا نفرا قليلا جدا والشاذ لا يعتد به، فهو والحالة هذه يكون فردا من أفراد الطبقة الوسطى، وهي الطبقة القليلة العدد على ما قلنا.. وأصحاب المهن الحرة على درجات.. فالحامون والأطباء والمهندسون والصحفيون.. الخ كثير الدخل منهم حكمه حكم أخيه الموظف الكبير، وفقيرهم ينضم إلى الطبقة الوسطى فلا يزيد من عددها القليل للقلة عدده، وهناك أرباب الصناعات الصغيرة وهؤلاء منهم الغنى والفقر أيضا فالغنى من طبقة الأغنياء والفقر من الطبقة الوسطى لأن غناه نسبي أيضا فلا هو بالعامل البائس ولا يصاحب العمل ذو المال الوفير» (٢٢)

وبعد هذا التحليل الواعي البسيط في آن واحد، والذي استقى رؤيته وخصائصه من الواقع المصري وليس نقلا عن أي كتاب.. يؤكد رفيق جبور ولا « للطبقة العاملة » متخصص جريدتنا هذه لمجرد خدمة العمال» ثم يقول «ولأنكثير في هذا الموقف الرعود والمهرد شان أبناء الطبقات الأخرى الذين يقولون كثيرا ويعملون قليلا أو لا يعملون أبدا.. بل أننا نشرح خطة وبرنامج غسلنا باختصار، وعلى طريقة العمال.. القول على قدر العمل، أو القول القليل مع العمل الكثير، وقد رأى من عرفونا فيما مضى من العمال وسيرى من لم يعرفونا بعد أننا من الذين يخلصون في العمل ويفضلون أن تتكلم أعمالهم عنهم لا أن تتكلم عنهم أقلامهم والمستهم»

.. أما المقال الآخر فهو رسالة موقعة باسم محمد صديق عنتري وتقول «حضرة المحترم رئيس تحرير جريدة العمال والفلاحين الفراء.. كنت قد قرأت في أيام الانتخابات.. أن البوليس ضبط منشورا انتخابيا كانت تطبعة «لجنة الدفاع عن حقوق العمال والفلاحين»... ثم لم نعد نسمع شيئا لآعن ذلك المنشور الذي يحتوى بلا شك على خلاصة مطالب الطبقة العاملة وآعن تلك اللجنة التي أذكر أن حضرة «رفيق جبور» المشرف على جريدة الحساب والمعروف بمذافعتة عن الطبقة العاملة كان رئيسها أو سكرتيرها.. فهل ماتت هذه اللجنة قبل أن ترى النور..

وإني يحق لى أن أتساءل بحق باعتبار أنى رجل قد خصصت نفسى وحياتى للطبقة العاملة المظلومة. لماذا لا تبذلون جهودكم فى سبيل انشاء حزب للطبقة العاملة، مع أن جميع الوسائل متوفرة لديكم من

وجود جريدة تحت تصرفكم، وجموع كبيرة من العمال تثق بكم ثقة لاحد لها على ما أعلم. لم لاتدعوا المفكرين من الطبقة العاملة الى انشاء حزب عمال يدافع عن حق الطبقة العاملة المهضوم ويجاهد في سبيل تحسين حالتها.

انى أقدر الجهود التى تبذلها جريدة الحساب فى سبيل الطبقة العاملة، ولكن عملها سيبقى ناقصا وغير مشعر مادام لا يوجد حزب عمال يتدرج ويقوم مع الزمن ويستلم بيديه الحديديتين حقوق ومطالب العمال.

فما قولكم دام فضلكم» (٢٣)

وهكذا تنضج الخطة.

رفيق جبور يلجأ الى أسلوب معروف فى صحافة هذا العصر. وهو أن يصطنع رسالة ليمهد بها السبيل لمناقشة موضوع ما..

والحزب الشيوعى الذى تحول سريعا إلى السرية، يحاول أن يتخذ من جريدة الحساب سبيلا للدعوة لتأسيس حزب علنى جديد يكون اسمه «حزب العمال والفلاحين»..

.. وتعقبيا على الرسالة يكتب رفيق جبور تحت عنوان «تأسيس حزب للطبقة العاملة من عمال وفلاحين»

ونلاحظ هنا أن الحزب قد بدأ عام ١٩٢٤ فى إستخدام عبارة متكاملة هى «الطبقة العاملة من عمال وفلاحين» وذلك كى يوسع دائرة خطابه ليشمل أغلبية السكان ولا يقصر تواجده فى صفوف الطبقة العاملة التى كانت محدودة العدد ولاشك أن هذا التعبير المبدع يمثل قدرة فائقة على التكيف مع الواقع وعلى تطويع الفكر ليتلاءم مع الواقع المصرى..

.. ويبدأ المقال ليتجه مباشرة- كمادة رفيق جبور- نحو لب الموضوع..

«أن أهم موضوع عاجلناه حتى الآن وقد يكون أهم موضوع نعالجه فى المستقبل هم موضوع ذلك الاقتراح الذى أرسله البنا «محمد صديق عنترة» ونشرناه فى العدد السابق».

ثم يحدد المقال ثلاثة أسئلة مهمة يتعين الإجابة عليها بوضوح..

«هل الوقت مناسب الآن لتأسيس حزب للطبقة العاملة فى مصر؟

ثم من يجب أن يتألف هذا الحزب؟ وما هى مراميه وأغراضه ومبادئه وما يجب أن يكون عليه برنامجهم؟ واجابة على السؤال الأول يقول رفيق جبور:

«لا يخفى أن الاستعمار يقوى شيئا فشيئا الآن. لافى مصر بل فى جميع أنحاء العالم. وأقدام المستعمرين أكثر رسوخا فى مستعمراتهم اليوم مما كانت عليه بعد الحرب العظمى لأن الحرب التى تبثت الضمائر الى مطالب سياسية واجتماعية كانت الطبقة العاملة غارقة عنها فيما سبق، والتى أيقظت طبقة طال سياتها، قد انتجت عقب انتهائها حركة فكرية عظمى وسلسلة ثورات واضطرابات ومظاهرات واعتصامات لم ينس القارىء بعد أمرها وقد عمت تلك الحركة جميع أفراد الطبقة العاملة فى كل البلدان.. فالاستعمار هوجم بعد الحرب من كل ناحية، وكان مهاجموه هم أبناء الطبقة العاملة فى البلدان الاستعمارية وأبناء المستعمرات، فاهتزت أركان الاستعمار وتزعزع بنيانه، الا أن هذه الحركة مالبثت أن همدت فى كل مكان وأخذ الاستعمار يسترجع قواه، ولما تقوى بدأ يهاجم هو نفسه مهاجميه بالأمس. لكن الاستعمار الذى عاد الى النمو والنشاط لن يستمر متابعيا نشاطه.. بسبب الخلافات العظيمة التى تقوم من آن الى آن بين الدول الاستعمارية نفسها من جهة، وجهاد الطبقة العاملة فى الدول الاستعمارية من جهة أخرى»

وبعد هذه المقدمة النظرية.. الواضحة والدقيقة والتى توضح بسعة اطلاع على النظرية الماركسية اللينينية يتحدث المقال عن مصر مؤكدا نهوض مصر مرة أخرى ضد الاستعمار.. ويقول:

«أن مصر تعاني شدة وطأة الاستعمار وترزح تحت نيره الثقيل لا لأن المستعمرين يضطهدونها ويستبدون فى تصرف ثثونها فحسب، بل لأن زعماء الحركة الوطنية أنفسهم لم يحسنوا التصرف عندما هبت هذه الأمة النشيطة مطالبة بحقوقها مدافعة عن استقلالها وحريتها، فهم اغتتموا فرصة نهوضها ليضعوا أنفسهم فى مقدمة الصفوف وعلى رأس القيادة»

ثم يقول «أن الشعوب قد تنهض أحيانا للدفاع عن فكرة مبهجة، وقد تندفع وراء الزعماء دون أن تسألهم عن تحديد مطالبهم وعن مقاصدهم ورغباتهم بعد فوزهم، ولكن ذلك لا يدوم طويلا، ولاتلبث تلك النهضة أن تخمد، وذلك الاندفاع أن يقف ثم يعود القهقرى»

.. ولكن المقال يؤكد أن الهزيمة قد حاقت بالوفد وليس بالشعب فلن يتمكن الاستعمار «من قتل روح الشعب الناهض ومن القضاء على الحركة الوطنية الباهرة»

.. ثم يصل المقال الى الحقيقة التى أراد أن يركز عليها الضوء «لقد تفهقرت الحركة الوطنية منذ أن خرجت من يد الطبقة العاملة من فلاحين وعمال وتسلمتها الطبقة الخاصة من الباشاوات وأرباب الأموال والأراضي فكان هؤلاء قد انضموا الى الحركة بدافع مصلحتهم الخاصة فبعضهم خاف لمجاهد وانتقام أربابها منه، وبعضهم رأى الاندفاع فيها جرا لمغنم وطعما فى منصب وبعضهم انساق مع التيار غصبا عنه، وبعضهم رأى الفرصة مناسبة لتسويد نفسه وجعله ذاته زعيما»

وعننى المقال ليؤكد أن الطبقة العاملة المصرية لا يمكنها أن ترهن قضية الوطن لدى هذه الخفنة من الزعماء الناجرين بقضية الوطن.. ثم يؤكد «للطبقة العاملة مطالب معروفة محددة وهى تريد الانضواء تحت راية الحزب الذى ينيلها مطالبها ويدافع عنها، وقد عرفت أنه لاقائدة ترجى لها من الأحزاب الحاضرة.

فيجب أذن أن تنشئ لنفسها حزبا خاصا بها..

وهنا علينا أن نلفت الأنظار الى أن مثل هذا الحزب لن يكون مثل اتحاد النقابات العام فيخلف بين الهيئتين لمجرد كون كل منها مؤلفا من العمال، فاتحاد النقابات هيئة اقتصادية لها غايات ومطالب خاصة، وحزب العمال هيئة سياسية لها غايات ومطالب خاصة أخرى» (٢٤)

.. ولابد لنا أن نلمس تلك اللوحة الذكية التي ربطت وباقتدار بين القضية الوطنية وأهمية تأسيس حزب عمالي يستطيع أن يخوض غمارها مدافعا ويصدق عن مطالب الوطن وليس عن مصالح طبقة بعينها كما فعل الزعماء من أبناء الطبقات العليا في المجتمع..

والآن يأتى الدور للإجابة على السؤال الثانى.. من يجب أن يتألف هذا الحزب؟

يجيب على هذا السؤال رفيق جبور بمقال جديد.. يحلل فيه وباقتدار الأوضاع الطبقية فى مصر.. «مصر الآن فى طور الانتقال من عهد الاقطاعات الى عهد الرأسمالية.. أى أن مصر ترى الآن تحول أصحاب الأقطان الى رأسماليين وأصحاب عمل وأرباب محال صناعية وتجارية» وهو بهذا يؤكد فكرة انهك الشيوعيون المصريين واليسار المصرى وقته وجهده حتى أمكنه التوصل اليها مؤخرا وهى أن الرأسمالية المصرية قد خرجت من رحم كبار الملاك العقاريين وأن ذلك قد أكسبها صفات خاصة وتشوهات خاصة..

ثم يلمح المقال وبذكاء أيضا تطورا جديدا فى بنية كبار الملاك:

«أن صاحب الأراضى الواسعة والتفتيش بعد أن كان يؤجر تفتيشه الى الفلاحين قطعاً صغيرة.. أصبح اليوم وقد عدل ذلك، واتبع طريقة أخرى هى استحضاره الآلات الزراعية على نفقته واستئجاره الفلاحين باجر معين ليستغل أراضيه بنفسه على حسابه مما يجعل عمله ذلك أقرب الى عمل صناعى منه الى عمل زراعى فما أن ترى فى أرض السراى آلات بخارية يسيرها عمال ماجورين حتى يخال لك أنك فى ورشة صناعية الا أن انتاج هذه الورشة غلال وجيوب لاهضات، وهذا من علامات تحول عهد الاقطاعات الى عهد الرأسمالية وتحول الاقطاعيين الى رأسماليين.. وهكذا يتحول الفلاحون من مزارعين الى عمال.. فإذا كان لا يوجد الى الآن فى المدن طبقة عاملة كبرى، فانه يوجد فى الأرياف طبقة عاملة تنمو وتكبر مع الوقت»

.. ونتوقف أمام هذا التحليل العلمى الدقيق والمبسط والخالى من التعقيد لعملية تحول علاقات الانتاج من اقطاعية وشبه اقطاعية الى رأسمالية.

وإذا كانت الطبقة العاملة فى المدينة قليلة العدد فإن رفيق جبور يلاحظ أيضا «أنه ليس عندنا كذلك طبقة أصحاب أعمال كبيرة، اللهم الا طبقة كبار مساهمى ومديرى الشركات الأجنبية الكبرى، وهى طبقة لاتزال صغيرة العدد ووجودها قد أوجد بذاته طبقة عمال صغيرة وكلما نمت الطبقة الأولى كلما نمت الطبقة الثانية»

وبعد هذا التحليل يجيب رفيق جبور على السؤال: من يجب أن يتكون الحزب؟

«وحزب العمال المصرى السياسى يجب أن يتألف من مختلف عمال المدن ومن عمال الأرياف الذين يشتغلون فى الزراعة وترباعها على أن تكون هاتان الطبقتان، طبقتا عمال المدن وعمال الأرياف، هما أساس وأركان وجدران الحزب وبعد ذلك لا بأس من قبول بعض أبناء الطبقات الأخرى الذين لا يتنافى

وجودهم مع الغاية التي أنشئها الحزب من أجلها»
وأيضا.. «أن في مصر عدداً كبيراً من الناشئة الجديدة المتعلمة (المثقفين الثوريين) وهي لا تجد أمامها عملاً لها إلا في الوظائف الحكومية لأن الصناعة غير متقدمة.. ولأن المعامل التجارية بيد الأجانب الذين لا يستخدمون إلا أجانب مثلهم.. ولا يخفى أن هذه الناشئة المتعلمة متى كانت من أبناء غير الأغنياء تميل بطبيعتها وبدافع من مصلحتها نحو الطبقة العاملة أكثر مما تميل نحو أية طبقة أخرى ولذلك فيجب أن تندمج في حزب العمال وتكون من أشد أعضائه نشاطاً وفائدة..

وعندنا أيضاً طبقة الفلاحين الفقراء وطبقة الفلاحين المتوسطى الحال من أصحاب الأراضى الذين لا يملكون الا عدداً قليلا من الأقدنة.. وهؤلاء يندمجون في حزب العمال فإن لم تكن مصلحتهم هي مصلحة طبقة العمال الا أن عليهم أن يختاروا بين الانحياز الى كبار المالكين من أصحاب الأطنان وتعريضهم والاندماج فى سلوكهم فيصبحون عبيداً لهم وذنباً لطبقتهم، أو الانحياز الى العمال فيربحون من تعريضهم أياهم ولا يكونون رؤوسين منهم على الأقل.

ثم أرباب الصناعات الصغيرة وأصحاب المهن الذين يعملون بأنفسهم دون استخدام سواهم فى أشغالهم وهؤلاء يؤلفون طبقة لن تعيش طويلا، لان تقدم الصناعة واستخدام الآلات البخارية والكهربائية سيقضى عليها ويحول أربابها الى صناع مأجورين، وهذه الطبقة وإن كانت قد عاشت الى الآن فى مصر.. فذلك لوجود الاحتلال الأجنبى الذى يقاوم تقدم الصناعة»

ويعنى المقال ليلخص ذلك كله مؤكدا ان حزب العمال الذى يدعو الى تأسيسه سوف يفتح صدره ويضم فى صفوفه خمس طبقات أو فئات: عمال المدن- عمال الريف- فقراء الفلاحين- المثقفين الثوريين- الحرفيين وصغار المنتجين الصناعيين- الفلاحين المتوسطين..

ولكن رفيق جبر لا يترك الأمر عند هذا الحد بل يعود ليؤكد فى حسم واضح:
«الا أن العمود الفقرى للحزب ودماغه المفكر وقلبه النابض يجب أن يكون من العمال، وعلى قانون الحزب الاحتياط الشديد لعدم تمكن بعض أفراد الطبقات الأخرى التى تندمج فى الحزب من السيطرة عليه والتلاعب بمصالحه بل يجب أن يكون الحزب حزب عمال للعمال ومن العمال، أما من ينضم اليه من أبناء الطبقات القريبة جدا من الطبقة العاملة فيجب أن يبقى دائما تابعا للحزب الى حد ما. لكن على كل حال يجب ان تكون وتبقى السيطرة فى الحزب للعمال وحدهم.

والان: ما هى مرامى الحزب وأغراضه؟

هذا ما ستتكلم عنه فى العدد الآتى.» (٢٥)

* ولكن «العدد التالى» لا يأتى:

فاذا كان الحزب الشيوعى قد أخذ الأمر مأخذ الجيد، وقوصل الى فكرة تأسيس حزب على عمالى واسع التمثيل الاجتماعى، وإذا كان قد احتلك فهما راقيا وواعيا للوضع الطبقي فى مصر، وتحليلا مصريا خالصا للطبقات واتجاه تطورها فان الأمر جد، ولا يحتمل الانتظار، وكالمعتاد يأتى المؤشر من الصحف

الانجليزية عبر جريدة الأهرام. فتنشر الأهرام نقلا عن الديلى كرونكل تلغرافا مراسلها بالقاهرة قال فيه «قامت الدلائل على وجود مؤامرة بلشفية واسعة النطاق لتدبير ثورة شيوعية فى مصر تكون جزءا من مشروع يرمى الى اثاره أفريقيا كلها فى وجه الدول الاستعمارية»
وأصبح المسرح مهينا لحملة قبض جديدة..

«فيكر بوليس القاهرة والاسكندرية أمس حوالى الفجر بأمر النيابة العمومية ففتش فى المدينتين فى أحيائها المختلفة مساكن طائفة كبيرة من الأشخاص الوطنيين والأجانب المشتبه فى انتمائهم الى الشيوعية.. واعتقل منهم حوالى ١٥ شخصا فى سجن الاستئناف فى القاهرة، ونحو هذا العدد فى سجن المحصرة فى الاسكندرية» (٢٧)

وكان رفيق جبور.. والشيخ شاكى عبد الحليم وغيرهما من الكوادر الحزبية العاملة فى جريدة «الحساب» من المقبوض عليهم.. وأغلقت جريدة الحساب بقرار وزارى بسحب ترخيصها.

.. وفى ٨ سبتمبر ١٩٢٥ يصدر قرار الاتهام ليهتم:

«رفيق جبور من ٢٣ سنة- مولود بجبل لبنان.. وآخرين بأنهم:

- انفقوا مع آخرين على ارتكاب الجنايات والجنح الا وهى: جنابات القتل العمد ونشر الأفكار الثورية المخايرة لمبادئ الدستور المصرى الأساسية وتحبيذ تغيير النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالقوة والارهاب وبوسائل أخرى غير مشروعة.. وجنح انتهاك حرمة ملك الغير.

- اشتركوا جميعا فى اتفاق جنائى الغرض منه ارتكاب جريمة تأليف عصابة من العمال وصغار الفلاحين لمهاجمة طائفة من السكان.

- نشروا وهم متفقون جميعا على ذلك أفكارا ثورية مغايرة للمبادئ الأساسية للهيئة الاجتماعية..
ساعين للالغاء نظام الملكية الفردية المقرر فى دستور الدولة واستبداله بنظام شيوعى بطريق الشر والقتل والتهديد.

..... وألغوا لهذا الغرض حزبا أسموه الحزب الشيوعى المصرى.. وأخذ الحزب المذكور ينشر دعوته الضارة المذكورة بالطرق العلنية بين العمال وصغار الفلاحين وغيرهم» (٢٨)

وقد واجه رفيق جبور هذا العنت شامخا وشجاعا بصورة لفتت الأنظار.. وبرغم أنهم خلال عملية التفتيش لم يضبطوا لديه أية أدلة، الأمر الذى دفعه الى أن يتهمهم على ضباط البوليس «لاتفتشوا عن شيء فأننا لااملك سوى قلمى فهل تضبطونه؟»... برغم ذلك فقد قدم الى المحاكمة على رأس المتهمين..
وفى المحكمة ارتفع صوته عاليا مدافعا عن أفكاره، الأمر الذى أعاد للأذهان صورته فى مخيلة ابنه روفائيل الذى شاهده «مرارا يخطب فى الساحات واقفا على ظهر الترامواى بعد أن يكون الجمهور قد أوقف السير فى الشوارع الرئيسية»

وعندما حكمت عليه المحكمة- برغم عدم وجود أية أدلة- بالسجن ستة أشهر ثم إبعاده بعد تنفيذ مدة العقوبة عن مصر صاح فى وجه القضاة صيحة تشبه صيحة ديمتروف التى يرددها فيما بعد فى وجه النازى «سأعود حتما الى مصر، سأعود عندما تكون مشانقكم قد علقت فى ميدان المحطة»

.. وبعد ستة أشهر فى السجن نفى إلى لبنان هو وأسرته، وتذكر ابنه روفائيل أن شرطة خفر السواحل رافقت المركب الذى أقله من بور سعيد مسافة عشرين ميلا.. وكان رفيق جبور يضحك فى أسى قائلا

«هل يظنوننى سأعود الى مصر سباحة»

وتصل المركب الى قبرص، وتسمح السلطات البريطانية هناك لجميع الركاب بالنزول من المركب الا رفيق جبور وأسرته، وفي بيروت كانت الشرطة الفرنسية بانتظاره على سلم المركب فترك عائلته فى فندق ثم اصطحبوه لمقابلة الكولونيل كاترو الذى حذره من ممارسة أى نشاط سياسى.

وفى زحلة يلتقى رفيق جبور بأمه، التى تكي طويلا وتستحلفه أن يحلن ذقنه وأن يكف عن الاشتغال بالسياسة. ويحلن رفيق ذقنه ارضا لأمه.. لكنه يواصل النضال.

واذ محاصره عيون البوليس الفرنسى فى زحلة وتحصى عليه حركاته وتمنعه من أى نشاط فانه يسافر الى فلسطين مستعينا بروح أُمّية لاينضب معينها ويبدأ هناك رحلة نضال جديدة فيرأس تحرير صحيفة «فلسطين» لصاحبها عيسى العيس، ويواصل على صفحاتها معاركه ضد الاحتلال الانجليزى، وضد الصهيونية منافعا كما كان دوما عن العمال والفلاحين.. لكنه لايبقى فى فلسطين طويلا.. فبعد بضعة أشهر دخل المستشفى الفرنسى فى يافا لاجراء جراحة بسيطة وتوفى أثناء العملية..

يقول ابنه «وقيل أن المخابرات الانجليزية تأمرت على حياته للتخلص منه، وما أيد هذا الشك لدى أهله رفض السلطات الانجليزية التصريح لنقل الجثمان الى لبنان خوفا من تشريحه هناك.. ودفن فى يافا..» (٢٩)

..وهكذا تصل الرحلة الى نهايتها..

رحلة مناضل أمى وعربى شجاع ولد فى زحلة وناضل بالقاهرة.. ودفن فى يافا.
.. وتبقى كلماته وأبلاعاته الفكرية وخطابه السياسى الواضح والبسيط دروسا هائلة لنضال ثورى مصرى لاينقطع.

هوامش

١- (النهار - اللبنانية) - ٣١-١٠-١٩٧٣ رسالة من روفاتيل جبور (ابن رفيق جبور) تعليقاً على كتاب

«ثلاثة لبنانيين فى القاهرة د. رفعت السعيد»

٢) الأهرام - ١٦-٧-١٩٠٩

٣) محمد الفتيت- ثورات العرب وثورة ١٩١٩- ص٦٤

٤) د. محمد أنيس- دراسات فى وثائق ثورة ١٩١٩- ص١٠٢

٥) لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد. سعد زغلول بين اليمن واليسار- دار القضايا ببيروت

٦) الأهرام - ٣-٦-١٩٢٥

٧) الأهرام ١/٨/١٩٢٥

٨) الأخبار ٢٩/٨/١٩٦٣ نقلا عن مذكرات سعد زغلول يوم ٦/٩/١٩٢٥

١٩٢٤/٩/٢٩ الأهرام (٩)

١٩٢٤/٣/٥ الأهرام (١٠)

١٩٢٤/٢/٢٥ الأهرام (١١)

١٩٢٤/٣/٤ الأهرام (١٢)

١٣) لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد، تاريخ الحركة الشيوعية المصرية- المجلد الأول- دار

الأمّل- بالقاهرة

١٤) كارلوس رايبورث- خلاصة المبادئ الاشتراكية- ترجمة محمد صديق عنتر المصرى- المطبعة العربية

بمصر (٢٠ أبريل ١٩٢٥)- ص ٣

١٥) المرجع السابق ص ٦٣

١٦) لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد- تاريخ الحركة الشيوعية المصرية (الصحافة العنانية) المجلد

الثاني- دار الأمّل- بالقاهرة- ص ٢٣

١٧) الحساب ١٠/٤/١٩٢٥

١٨) الحساب ٦/٣/١٩٢٥

١٩) راجع النص الكامل للبرنامج فى د. رفعت السعيد- تاريخ الحركة الشيوعية المصرية- المجلد الأول المرجع

السابق ص ٥٧٣

٢٠) الحساب: ١٨/٥/١٩٢٥

٢١) الحساب: ١٨/٥/١٩٢٥

٢٢) الحساب ٦/٣/١٩٢٥

٢٣) الحساب: ١/٥/١٩٢٥

٢٤) راجع النص الكامل لهذا المقال فى: د. رفعت السعيد- ثلاثة لبنانيين فى القاهرة- دار الطليعة ببيروت

(١٩٧٣)- ص ١٨٥ وما بعدها- وأيضاً فى الحساب ٨/٥/١٩٢٥

٢٥) الحساب: ١٥/٥/١٩٢٥

٢٦) الأهرام ٢/٦/١٩٢٥

٢٧) الأهرام ٣/٦/١٩٢٥

٢٨) قرار اتهام مقدم من النيابة العمومية لمضرة قاضى الاحالة بمحكمة مصر الأهلية فى قضية الجنائية رقم

٨٢٧ شبرا لسنة ١٩٢٥- نسخة أصلية.

٢٩) النهار- رسالة من روفائيل جيور- المرجع السابق

تطور الإيقاع فى الشعر العربى

د. شكرى عياد

عرف قدامة بن جعفر الشعر بأنه كلام موزون مقفى يدل على معنى. وهذا تعريف قاصر، ولكن تصويره هو مدخلنا الى الكلام على موسيقى الشعر.

فقد لاحظ القدماء أنفسهم أن هذا التعريف لا يفرق بين المعانى الشعرية والمعانى غير الشعرية، ولهذا اضاف اليه ابن خلدون أن الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف. ولعلنا لا نفتح اليوم بمثل هذه الاضافة، فهناك وصف سطحي يهبط بالكلام المنظوم الى «النثرية» وهناك استعارات تقصد لذاتها فتجعل النظم مجموعة من الزخارف، ولكن الاضافة التى أتى بها ابن خلدون قد أشارت الى أن للمعانى الشعرية طبيعة خاصة، وأن حقيقة الشعر مرتبطة بهذه المعانى، كارتباطها بالوزن والقافية أو أشد.

وتسلمنا هذه الملاحظة الى سؤال: هل الوزن والقافية من ناحية، والمعانى الشعرية من ناحية أخرى، أيا كان فهما الطبيعة هذه المعانى، أمران منفصلان؟

وإذا كان بينهما اتصال فثمة سؤال ثان، وهو: مانوع هذا الاتصال؟

هنا نجد أن الحديث عن «الوزن والقافية» مجردين لا يقل قصورا عن ذكر «المعانى» مجردا فى تعريف الشعر. فالوزن والقافية قاليان يمكن أن يصب فيهما أى معنى. وحسبك بالقافية ابن مالك فى النحو، والمنظومات الكثيرة فى مختلف العلوم اللسانية والشرعية. ولكنك إذا تأملت شعر المتنبي مثلا وجدت أن «الوزن والقافية» ليسا إلا عنصرين فى شكل مركب كثير الأبعاد، وأن هذا الشكل يلتحم بالمعنى الشعرى عن طريق التراكيب النحوية التى يستدعيها الوزن والقافية من ناحية، كما تتمثل فى براعة استعمالها، ومن ناحية أخرى، الخطوط الدقيقة للمعنى، وهذا هو مانسميه بالبلاغة.

إلا ياليت شعرَ يدي أتمسني تصرف في عنان أو زمام

نجد في مرسقي هذا البيت شيئاً أكثر من بحر الوافر التام وقافية الميم المكسورة المردوفة. إن يأتي بهذا التعبير الغريب «ياليت شعر يدي» فتتمثل الشاعر الفارس وقد ضرعته الحمى، يتأمل يد المرتجفة، فيصعب عليه حالها، وهو لا يملك أن يضبط حركتها، وكأنها قد انفصلت عنه، فيشعر بها تتسائل، هل تعود يوماً فتتصرف في عنان جواد سابق، أو زمام راحلة أمون؟

الشاعر العادي كان يستطيع أن يقول: «إلا ياليت شعري»، ثم يلاً ما بقي من تفاعيل الوافر بكلمات آخر، تنتهي بالقافية الميمية ولكن المتنبي حين ارتفع فوق العادي وأمسك بنصية التعبير الشroud، بعث في التفاعيل نفسها تياراً كهرياً أخرجه من حالة الجمود إلى حالة الحركة. فبعد هذا التعبير «ياليت شعر يدي» لابد أن نتوقع حديثاً عن هذه اليد، حديثاً عما تصنع في اكتمال صحتها وعنفوان قوتها، إن معاني الكلمات التالية تكاد تسبق إلى أذهاننا، والوزن والقافية يقومان بدور هام في هذا السياق، لأنهما يحددان الإطار الصوتي للكلمات.

وليس كل الشعر العربي على هذه الصورة من تلاخم التسجع، ولكنك لا تجد شعراً عربياً جيداً إلا وصورة الوزن والقافية تجتذب نوعاً معيناً من الكلمات، نوعاً معيناً من الترطيب. خذ مثلاً هذا البيت القصير، الذي يخلب عليه الطرب، من بحر المقنضب وقافية الباء المضمومة، لأبي نواس:

تضحكين لاهية والمحب ينتحب

نجد أن الشطر الأول القصير حين تم معناه استدعى شطراً آخر، تام المعنى كذلك، ولكن فيه مقابلة مع الشطر الأول، مقابلة لا تظهر في المعنى وحده، بل في صياغة الجملتين أيضاً، فالأولى فعلية والثانية اسمية. ومثل هذا التسلسل لا يبدو فيه حتمية كتلك التي لاحظناها في بيت المتنبي، ولكنه يبدو تسلسلاً طبيعياً، وللوزن دوره في هذا الشعور بالطبيعية، فهو يؤكد ما حين تقع الجملتان وقعاً واحداً على الأذن.

إن العبقرية الكبرى للأدب العربي هي في تماسك الجملة النثرية أو البيت الشعري. ففي هذا العالم الصغير - عالم الجملة أو البيت - نجد كل خصائص الوحدة العضوية التي نتحدث عنها أرسطو عند وصفه لشروط التراجيديا اليونانية الجيدة. وفي أبيات الشعر العربي البارة نجد أول كلمة في البيت موحية بآخر كلمة فيه، كما يوحى أول فصل من المسرحية المتقنة بالفصل الختامي. وخاصية الوزن تأثيرها الكبير في ذلك، تأثير ضاعفت العادة حتى ارتسمت للجملة الشعرية العربية قوالب معينة يكتسبها الشاعر بالقراءة والممارسة ولا يستطيع أن يخضعها لأغراضه إلا إذا كان على حظ كبير من الأصالة. هذه القوالب لا ترجع إلى المعنى وحده ولا إلى التركيب اللغوي وحده ولا إلى الوزن وحده ولكنها ترجع إلى هذه

الثلاثة مجتمعة. ولذلك يقول ابن خلدون:

«ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يربطون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذى يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعل البناء في القالب أو التساج في المنوال».

وليس قصد ابن خلدون من قوله إن الأسلوب الشعرى لا يرجع إلى أشكال النحر أو البلاغة أو العروض، أن هذا الأسلوب يمكن فصله عن الأشكال التى نتحدث عنها، ولكنه يقصد أن الأسلوب الشعرى شيء فوق هذه الأشكال، وإن كان مركباً منها. ولذلك فإننا لانعدو الصواب إذا قلنا إن الأسلوب الشعرى هو «إيقاع» خاص، قبل أن يكون معنى أو تركيباً نحوياً أو بلاغياً أو عروضياً. ولا بأس، وقد وصلنا إلى هذه النقطة، أن نقدم تعريفاً لكلمة الإيقاع:

إن الإيقاع هو تعاقب حركات مختلفة من حيث الطول والقصر، أو الشدة والضعف، تعاقباً يميل إلى نوع من النظام. وعلى ذلك فالوزن الشعرى هو نوع من الإيقاع بل هو أشد أنواع الإيقاع انتظاماً، لأنه يتألف من تعاقب مقاطع طويلة، وأخرى قصيرة، أو من تعاقب حركات وسكنات أن أثرت اصطلاح العروضيين القدماء، تعاقباً مطرداً لا تنطرد عليه التغيرات طفيفة هي التى يسمنونها بالزخاف. ويظهر هذا الانتظام بوضوح أكبر إذا قارنت الوزن الشعرى بإيقاع الأزمنة وكسورها- التى يمكن أن تتفاوت من الزمن الكامل إلى جزء من ستة عشر جزءاً منه فى المقادير الموسيقية، أو إيقاع الخطوط والكتل والأبعاد فى الفنون التشكيلية، وهو إيقاع يخضع فقط لرغبة الفنان وإلهامه.

ولكن الإيقاع الشعرى لا ينحصر فى المقاطع وحدها، أى فى الأصوات اللغوية، بل أن الكلمات يمكن أن يكون لها إيقاع، وكذلك الجمل فتعاقب الأفعال والأسماء يخلق إيقاعاً، وكذلك تعاقب الجمل الفعلية والجمل الإسمية، وتعاقب الجمل الخبرية والجمل الإنشائية.. ومثل هذا الإيقاع المركب يعرض ببساطة الوزن. ويستمد الإيقاع عموماً، والإيقاع الشعرى بوجه أخص، صفته المنتظمة من مصدرين رئيسيين:

مصدر جسمى نفسى: فالقلب فى ضرباته ينبسط ويتقبض، وضغط الدم فى الأوعية الدموية- تبعاً لذلك- يعلو ويهبط، وتتفاوت هذه الحركة فى شدتها وسرعتها تبعاً للحالة الانفعالية للإنسان.

ومصدر نفسى اجتماعى: فالحركات النفسية للفرد، وسلوكه الظاهرى، وكذلك الرجزان الجماعى والانفعال الجماعى تتبع سلسلة من الأفعال وردود الأفعال وتختلف العلاقة بين هذه الأفعال وردودها من حيث النوع والشدة والسرعة باختلاف الحضارات.

وهكذا يصبح الإيقاع الشعرى شيئاً معقداً أشد التعقيد. فهو، من جهة، يتضمن الوزن الذى هو نظام



دكتور شكري عيدي

معين في تنابع المقاطع الصوتية، ومن جهة ثانية يتضمن المعاني المتمثلة في الألفاظ، والتي تقبل في تنابعها كذلك الى نظام معين يشبه الفعل ورد الفعل، أو القضية وضدها، وهو من جهة يتأثر بحالة الشاعر الوجدانية، التي تنعكس على تعبيره مقاطع وكلمات وجملًا، ومن جهة أخرى يتأثر بنسق الحضارة الذي يعيش فيه الشاعر، ويطبع أسلوبه بطابع معين، في تكوين الجملة الشعرية، والربط بين أجزائها، والانتقال بين جملة وجملة.

وقد أكد ابن خلدون جانب التراث في هذا العنصر الحضاري، تأكيداً لايرأيه الا اهتمامه بوصف الموشحات والأزجال الأندلسية، المستحدثة بالنسبة إلى زمنه. فحين يتحدث عن أساليب الشعر العربي يقرر أنها «هيئة ترسخ في النفس من تتبع التركيب في شعر العرب، لجرئانها على اللسان حتى تستحکم صورتها، فيستفيد بها العمل على مثالها، والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر». ولكنه يعود فيقرر «أن الشعر لا يختص باللسان العربي فقط، بل هو موجود في كل لغة سواء كانت عربية أو أعجمية». ويتحدث عن اختلاف الأذواق بحسب العصور والبيئات، فيقول «إن الأذواق كلها في معرفة البلاغة إنما تحصل لمن خالط تلك اللغة وكثر استعماله لها، ومخاطبته بين أجيالها، حتى يحصل ملكتها». كما قلناه في اللغة العربية. فلا الأندلسي (يشعر) بالبلاغة التي في شعر أهل المغرب، ولا المغربي بالبلاغة التي في شعر أهل الأندلس والشرق، ولا المشرقي بالبلاغة التي في شعر الأندلس والمغرب، لأن اللسان الحضري وتراكيبه مختلفة فيهم، وكل واحد منهم مدرك لبلاغة لغته، وذائق لحاسن الشعر من أهل جلدته».

فهذه العبارات التي نقلناها عن ابن خلدون، تلفتنا الى السر في غلبة أسلوب موحد على كل نط من أنماط الشعر العربي عند المتأخرين، حتى ماكان من هذه الأنماط في أول أمره مستحدثا كالتوشيح. إذ إن طابع التقليد في الموشحات لم يلبث أن برزوبروزا لايقبل عنه في القصيدة. ولعل السبب في ذلك هو أن حضارة العصور الوسطى كانت حضارة أنماط ثابتة، لا تسمح بتغيرات فردية ذات شأن، حضارة يحكمها الإقطاع في الريف، ونقابات الحرف في المدن. ولذلك كان الإيقاع الشعري عندنا، وهو ما يعبر عنه ابن خلدون بالأساليب، إيقاعا غطيا، لا يكاد يختلف بين شاعر وشاعر، أو بين وشاح ووشاح، وزجال وزجال. وقد تلقت مدرسة البحث في أدبنا العربي الحديث فكرة «الأساليب» من ابن خلدون، فنقلها الشيخ

فإننا نستطيع أن نشير إلى أمثلة يتردد فيها هذا الإيقاع، دون تغير يذكر، بين شعراء إسلاميين وشعراء من مدرسة البعث، إليك مثلاً زبياتا في الغزل لعمر بن أبي ربيعة، ومثلها البشار، وأخرى للبارودي. يقول عمر:

عاود القلب بالقومى سقما يوم أهدت لنا قريبة صرنا
صرمتى وما اجترعت إليها غير أنى أرى المودة - جرما...
كيف أسلو، وكيف أصبر عنها بالقومى - وحبها كان غرما
ليت شعرى يابكر هل كان هذا أم يراه الإله بالقيظ رجما

ويقول بشار:

راحت سليمى تدعوك بالعتد وبالنسبى فى غد وبعد غد
قالت منطلقك فرط سابعة فقلت: يابرءنا على الكبد
ليت الحديث الذى وصفت لنا يكون بيمعاً بالمال والولد

ويقول البارودي:

هجرت ظلم وهجرها صلة الأسى فتمسى لجهود على المعيم باللقا
جزعت لرابعة المشيب ومادرت أن المشيب لهيب نيران الجوى
ليت الشباب لنا يعود بطيبه ومن السقاء طلاب عمر قد مضى

ولعلك تلاحظ أن الأبحر الثلاثة مختلفة؛ فأبيات عمر من الخفيف، وأبيات بشار من المنسرح، وأبيات البارودي من الكامل. والمعاني مختلفة أيضاً. فالأبيات الأولى تشكو هجر المحبوبة، والثانية تصفها بالوعد والاختلاف، والأخيرة تربط بين هجرها وبين قدوم الشيب، وتحسر على الشباب.. وقد تعددت أن أشير إلى تشابه الإيقاع فى هذه الأبيات، المختلفة وزناً ومعنى، ليتضح أن المقصود بالإيقاع ليس هو الوزن الواحد ولا المعنى المتشابه ولا العبارة اللغوية التى يمكن أن تتكرر بين شاعر وشاعر، ولكنه شيء أخفى من ذلك كله، ولذلك يمكن أن يكون موجوداً مع اختلاف البحور واختلاف المعاني واختلاف اللغة الشعرية نفسها.

وتشابه الإيقاع فى هذه الأمثلة الثلاثة يرجع إلى أنها تبدأ بخبر، ثم تشبى بتفسيره، ثم تعقب على ذلك بنوع من التمنى. وهذه حركات نفسية ثلاث تستتبع كل منها درجة من التشابه فى التعبير اللغوى كابتناء الحركة الأولى بجملة فعلية فعلها ماضٍ، وإطالتها بنوع من الإضافة فى الشطر الثانى تمهيداً لابتداء الحركة الثانية.. أما الحركة الثانية فتنتظم البيت كله فى وحدة أوثنى عرى، وفى الحركة الثالثة يكرر عمر الاستفهام بكيف، ثم يعنى بليت، أنه شديد الجزع، أما بشار والبارودي فإن جملة ليت كافية عندهما.

وعندما عالج شرقى الشعر المسرحى كانت مشكلة الإيقاع فى مقدمة ما اعترضه من مشكلات. إن

وعندما عالج شوقي الشعر المسرحي كانت مشكلة الإيقاع فى مقدمة ما اعترضه من مشكلات. إن الإيقاع النمطى للشعر العربى لا يمكن أن يتفق مع طبيعة الأدب المسرحى، حيث تتنوع المواقف والشخصيات، ويلزم عن ذلك تنوع الإيقاع. لذلك لجأ شوقي إلى استعمال أبجر متعددة فى الموقف الواحد، مع أن الإيقاع ليس مرادفا للوزن كما رأينا، ولو أن بحرا واحدا، أو عدة أبجر قليلة متقاربة، وفرت لشوقي بآداء ما يحتاج إليه التأليف المسرحى من إيقاعات كثيرة، لاكتفى بها على الأرجح، حتى يحافظ على وحدة النسيج الشعرى فى المسرحية. فإنا نراه مع سرعة تنقلة بين البحور لا يصنع ذلك ليعبر عن حركات نفسية مختلفة. كما فى هذا المنظر الأول من مسرحية «مصرع كليوباترا»، حيث تقدم هيلانة وصيفة الملكة إلى المكتبة لتبنيء، أمينها زينون أن الملكة ستحضر بعد حين. وفى المكتبة موظفون ثلاثة: حابى وزينون وليسياس، ساططون على سياسة الملكة، وأحدهم، حابى، يحب الوصيفة هيلانة، أما زينون الشيخ فإنه يضم حبا غنيا لكليوباترا.

تدخل هيلانة

ليسياس- هاهنا! حابى،

حابى صه قد ظهرت هيلانة/ وأقبلت بالطلعة الفتانة/ تنفح كالزنبقة الغيسانة.

حابى- لسياس أنهاك عن المجانة/ هيلانة فى القصر قهرمانة

لها وقار ولها مكانة

هيلانة: سلام لك يا حابى

حابى: سلام لك هيلانة

هيلانة: أمرت أن أقول للأمين/ ستحضر الملكة بعد حين

فبلغ الأمر إلى زينون

حابى: سيدنى ساقفل/ أمركما بمغفل

هيلانة: تقرتنى بمرتى؟ ذلك مالا أقبل

حابى: هيلان أن ملكتى وأنت وحدك الملك

هيلانة: هل كليوباترا وحدها / لم يحو شمسين الفلك

إن أنت لم توحن بها فليست لى ولست لك

[تخرج هيلانة ويدخل زينون من باب آخر فى هيئة تفكير واضطراب]

حابى: ذات الجلالة سيدى / قد آذنتنا بالزيارة

زينون: هذه حجرتها لاعدمت / طيب آياها ولاضوء حلاها

تدخل الدار لغتنسى ملكها

كل يوم تعجلى ساعة/ هاهنا كالشمس فى عز ضحاها

بلقاء الكتب أو تنسى هواها

[محدثا نفسه فى ركن قصى من أركان المكتبة]

أما الشباب فقد بعد / ذهب الشباب فلم يعد

ويحى أمين بعد الستين / وقد مرون بلا عدد

ويحى طول قمارى ومكان علمى فى علمى

فهنى الحسان على ما / لم تكن قبل على احد؟

حايى، الذى تعرف حبه لها، وزنا فيه لطف ولين وهو الهزج، ثم تبلغ رسالتها فى الوزن العادى السابق، وزن الرجز، ويحاول حايى أن يتطرف، ويبدى مسارعة فى إجابة الأمر، رعاية للحبيبة لا للملكة، فينطقه شوقى بيت من مجزوء الرجز، ونحيبه هيلانة فى البحر نفسه. فإذا دخل زينون كلمه حايى بلهجة فيها شيء من التوقير الذى يناسب حديث مرؤوس لرئيسه، ولكن دون مبالغة فى ذلك، فيكون كلامه لزينون فى مجزؤ الكامل. فإذا سمع زينون الخبر تكلم فى بحر الرمل الذى يناسب بمقاطعة الطويلة عاطفته الحاملة. ثم يحاول أن يذكر نفسه بالواقع فينتقل الى مجزؤ الكامل.

هذه هى الطريقة التى عالج بها شوقى مشكلة الإيقاع فى الشعر المسرحى. أما الشعر الغنائى فقد تحلل من إيقاعات القصيدة العربية التقليدية باللجوء إلى تنويع الوزن أو القافية أو كليهما. ولعله استفاد فى ذلك من شكل الموشحة، ولكنه تخلص مما فى هذا الشكل من زخرف كثير، وانتهى إلى إحلال وحدة المقطوعة محل وحدة البيت فى القصيدة، كما نرى مثلاً فى قصيدة «العودة» لإبراهيم ناجى، وإليك المفاصل الأولى منها:

والمصلين صباحاً ومساء
كيف بالله رجعتا غرباء
فى جمود مثلاً تلقى الجديد
يضحك النور إلينا من بعيد
وأنا أهتف بأقلبي اتدد
لم عدنا؟ ليت أنا لم نعدا
وفرغنا من حنين وألم
وانتهينا لغراغ كالعدم

هذه الكعبة كنّا طائفيها
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
دار أحلامى وحيسى لقيتنا
أنكرتنا وهى كانت أن رائنا
رُفرف القلب بجنى كالذبيح
فيجيب الدمع والمضى الجريح
لم عدنا؟ أو لم نظو الفرام
وروضينا بسكون وسلام

لعلك تلاحظ معى أن الشاعر حين يبنى القصيدة بيتين بيتين، بدلاً من بنائها بيتاً بيتاً، يتخلص من تلاحم البيت الواحد على نحو ما رأينا عند المتنبي مثلاً. وقد كان ناجى بلا شك أستاذ هذا الإيقاع العاطفى السهل، وهو إيقاع يوشك أن يكون واحداً فى جميع قصائده. وليس أسهل من الإيقاع ناجى الأيقاع الشعر الحر عند من لا يفهمون من هذا الشعر إلا أنه يحرروهم من إसार البيت. ف شعر هؤلاء أشبه بالثرثرة. إنما قيمة الشعر الحر هى أنه حين ألغى الوقفات الملزمة وأباح للشاعر أن يقف حيث أراد، قد مكّنه من التنويع فى إيقاعاته إلى غير حد. وبما أن الإيقاع هنا لا يمكن أن يعنى الوزن، لأن تفعيلية الوزن لا تزال ثابتة ثبوتها فى الشعر ذى البيت المحدد الطول، فليس أمام الشاعر لإحداث التنويع فى الإيقاع إلا اللغة والمعانى الوقفات ويقدر ما يتسع المجال فى ذلك للشاعر الفحل، يضيّق أمام الشاعر الضعيف، فيظهر عجزه من الأسطر الأولى.

إن الشعر الحر الجيد هو شعر درامى دائماً، سواء كتب للمسرح أم لا. وذلك لأن الميزة الكبرى للشعر الحر هى قدرته على تنوع الإيقاع النفسى. وإليك مثلاً على ذلك قصيدة صغيرة لصالح عبد الصبور عنوانها «قالت»:

«قالت لا يولدُ إنسانان على قدر إلا ألحها

وقالت لا يولدُ إنسانان على قدر الا التقيا

فمضى القاه

أيامى موحشة وليالى تؤانسها الآه

قالت إني أنظر فى أحداق الناس وفى شفيعهم

الملاء

ووجدتهم أغراباً عن روحى، وأخو الروح بعيداً..

ما أفساه

قالت: فى ذات مساء سوف يهل على دنياى..

أنا دنياه

سيجد إلى يديه، ويناديني، وسأعرفه.

وسأخطر فى مناه.

يا أختى، أنا قد أنفقت الأيام أحاورها وأداجيها

وكان الله

لم تنسج كفاء لقلبي لندرى الإنسان.. الله

ينسانا يا أختاه..

فقيمة الوزن فى هذه القصيدة- وزن المتنازل- هى أنك؛ لاتشعر به. أما الإيقاع الذى ينقله إليك الشاعر فهو إيقاع نفسى امتزج فيه الشوق بالياس بالفتور.
وهو ينقل اليك هذا الإيقاع من خلال جمل طويلة تحمل الشكوى، تعقبها جمل، قصيرة أشبه بالأنين، مخترمة دائماً بقافية الآه.

* * * * *

لعلك لاحظت أن حديثنا عن موسيقى الشعر قد اقتصر حتى الآن على الإيقاع الذى يتولد من اقتران الوزن بالمعنى الشعرى. ولعل توسعنا فى فهم الإيقاع على هذه الصورة أن يكون أدنى إلى إدراك موسيقى الشعر التى ينبغى أن تشمل المعانى كما تشمل جرس الأصوات. ولكن هل معنى ذلك زنا ننكر قيمة جرس الأصوات بذاته أو قيمة الوزن بذاته فى موسيقى الشعر؟

إن من القدماء والمحدثين من ذهبوا الى أن للفظ علاقة طبيعية بمعناه، أى أن للصوت ارتباطاً أصيلاً بالمعنى، لايرجع إلى الاصطلاح أو التعليم. وقد يكون ذلك واضحاً فى كلمات مثل الحرير أو الهديل أو الصهيل. ولكن علماء اللغة اليوم لايسلمون بهذه النظرية فى غير مجموعة قليلة من الكلمات يسمونها كلمات محاكية، وربما استدلووا على ذلك الرفض بأن كلمة واحدة قد تعنى معنى ما فى لغة من اللغات، ومعنى آخر مختلفاً كل الإختلاف فى لغة أخرى، ككلمة Rock التى تعنى فى الانجليزية صخرة، وفى الألمانية سفرة. على أن لغة الشعر، كما نعلم، تحتاز على لغة الحياة العادية من وجوه كثيرة، فليس بمستعذر إذن أن تستغل قدرة الأصوات على المحاكاة لترسم صورة أو تنقل إحساساً، كأحاساس التوجع فى استخدام صلاح عبد الصبور لقافية الآه أو كصورة الغدير ويسيل فى أرض مبتلة فى بيت شوقى؛
ينساب فى مخضلة مبتلة / متسوجة من مندس ونضار

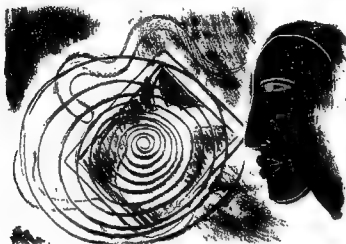


احمد جزائى

ولكن هذا التصوير بالأصوات لا يظهر إلا قليلا فى لغة الشعر. ولعل القول بأن للأصوات اللغوية، وخصوصا الحركات وحروف المد، تأثيراً وجدانياً خاصاً كتأثير الأصوات الموسيقية- لعل هذا القول أن يكون أجدر بالاهتمام. ولكن الذين يذهبون الى هذا الرأى- وهم يؤيدونه بأبحاث علمية فى تحليل الأصوات اللغوية - لا يربطون ربطاً مباشراً بين التأثير الوجدانى للأصوات اللغوية وبين معانيها التى تعبر عنها بوصفها كلمات. فعندهم أن تأثير الأصوات اللغوية المنتظمة فى أوزان هو من قبيل التأثيرات الموسيقية التى لا تمكن ترجمتها الى انفعالات معروفة فى الحياة العملية.

وهنا نقف عند إجابة أخرى للسؤال الذى طرحناه فى صدر هذا الحديث: اذا كان ثمة صلة بين الوزن والقافية من ناحية وبين المعانى الشعرية من ناحية أخرى، فما هذه الصلة؟ لقد أجابنا عن هذا السؤال فيما سبق بأن الوزن والقافية والمعانى تندمج جميعاً فى «إيقاعات» أو أساليب. وأما الآن فرض آخر، هو أن للوزن والقافية قيمة انفعالية تتنوع بتنوعهما، ولكنها فى جميع الأحوال قيمة خالصة، قيمة لا يعبر عنها بالانفعالات المعروفة فى الحياة العادية كالخوف أو الشفقة أو الحب... الخ. وكأنى بأصحاب هذا الرأى يحاولون أن يحلوا الشعر إلى عناصر شكلية بحثه، لعل أهمها الموسيقى والصورة، وبذلك يصيب البحث عن المعنى عائقاً عن فهم الشعر لا مرادفاً لفهمه. وهى دعوى يظهر أثرها فى بعض الشعر الحديث، ويرد عليها بأن كل بحث جاد فى الشكل ينتهى دائماً الى ربط الشكل بالحياة فى صورة من صورها، وبذلك يمكن التعبير عنها بالكلمات. واذا كان للموسيقى أن تقتصر فى التعبير على الأشكال الصوتية التى هى مادتها، وللتصوير أن يقتصر على الخطوط والألوان وهى مادته كذلك، فكيف يمكن للشعر أن يتجنب معانى الكلمات، وهى مادته؟

نصوص



شعر

سيف الرحبي / محمد هشام / شريف رزق / فصحى عبد الله / عبد الفتاح شهاب الدين

قصة

أحمد النشار / عاطف سليمان / عصمت قنديل / هناء عطية / غالية قباني / عبد الفتاح الجمل

نجمة البدو الرُّحَّل

سيف الرحبي

عمان

إلى القاهرة

نحن الذين وجدنا فيك صفارا
وكبرنا بعيدا عن رعاية الأبدية
نحن الذين تسلقنا حواريك باحثين
بين مقابر الألف، عن فجر هرب
من بين أصابعنا خلصة واختفى.

الفضاء مسبحة الطرقات
والليل حاجب مياهاك المضاءة بالكلام
يموت الكون، يرففه الغاضب
دبولد في ضحكة.
تنتشرين يحزن كما لو أن الحرفيين ويائعي الحضر
والفواكه اسرجوا أيامهم بالدمع.
يطوف الهواء على الشرفات
حيث كنا نقرأ الكتب ولانذهب إلى المدرسة .
لأن الشتاء فاجأنا هذا العام بضباب كثيف.

وما بين «الدقى» ومقهى «ريش»
يرتجف قلب العاشق المأخوذ على مدار الصدمة
تجلسين على الرصيف، تكتبين أيامك المملأ بالتوقعات.
أى ذكوى لمقاهيك وحلوانك
لمحطات قطاراتك الاليفة ينحيبها الذى لا ينقطع.
أى عاصفة ستخلع ابواب العالم هذه الليلة؟
يسحب المسافر ظله، مجرة تيه والم
لكنك المصدر الأكثر رافة من المعرفة.
إيزيس... إيزيس
بلمسة غريبة تصنعين العصور
وبين قدميك يركع الملاك
أحلامك التى تسافر فى خضم الأعاصير
الأعاصير وقد نامت ودیعة بين يديك، خاتم زواج
إيزيس... إيزيس

ياغنيمة الماضى
غيرة، احرق الآله غيوم الجنس على بابك
رعودك وقد احتلتنى
طيورك الكاسرة وقد أطيقت على فريستها
فى الربيع الخالى
مياه يتابع فى غور خلجانك البعيدة
اغرقينى أيتها الزائغة بالرغبة.
العبد الآبق لا يستحق الشتيمة
عهد رغباتك
تجمعين شمل القارات بلمستك الغريبة.

إيزيس... سوزان..
أرى أيدى آتمة تمتد اليك
أيدى منقوعة فى السم
وأنت لا أثم لك غير الخطيئة المشرقة فى ليل
ليل جسدك الذى يشبه

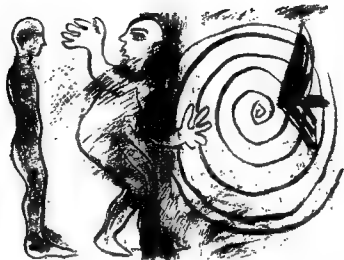
غاية في جبال الهملايا

ياغنيمة الماضي ونجمة البدو الرحل

الصوت المخفوق بزئير المسافة
لايستطيع المديح
ربما التذكر قليلا
مثل نيزك يسقط في قاع الجمجمة
امشاطك الكثيرة مازالت على الطاولة
فرشاة الأسنان المشتركة
أفلام الرصاص
أمراض اللوزتين
أقراص منع الحمل
السريور الذي أصبح عتيقا
مازالت تنام النوارس الكسولة
ممددة أعناقها نحو الشرفة
حيث كنا نطل على شعوب سحيقة
تطالبنا بالعار.

الشقة مازالت بفوضاها
بستائرها المذعورة تحت هجمات الريح
بسعال زوارها الليليين
وفي الظلمة الحادة مثل بريق شفرة
تشتبك أنفاسنا
وحيدين كأنما في أقصى جرف من الكوكب الأرضي.
ومن جسدينا يتشظى الآتين، بروقا صغيرة
في مدار الغيم الموشك على المطر.

كان ذاك العام عام الجراد
وكان بنو هلال يزحفون
على ثغور النهر



مخمنطقين بزئار من الحكايات
والنساء يسطن تحت ضق السيف فى وداع الفرسان
وكان الدم الفينيقى والأرامى
والدم المزونى يشخب فى شرايينك
جيلة أعراق ومجازر.
فى التلال القريبة ينشب المساء أظافره
على الشجيرات الوحيدة.
كنت ترقبين الغروب بحرا من الغرقى
مظلة أو هام نحيلة
المساء، مساء منتصف الطريق.
ومن عمان حتى السند وزنجبار
كان البحارة يستلون المدن والذكرى
البحارة بقاماتهم التى لوحتها شمس آب
نخيل مسافر
امجاد بمسميات كثيرة
وامجاد لا أسم لها
البحارة بأغانيهم التى تجرف الليل والنجوم
محدثين فى امواج الصواعق
بنات نعش طفولتنا الهاربة خلف الأسوار.
أخيرا تصلين الى بيروت
قوس قزح العالم

ينطفئ في عينيك.

يا ببيروت

لن نكتب لك المراثى والمدائح
ولن نصلى لأجلك
كما يفعل الرهبان والشعراء
سنقتلك بمديّة المحبة
وننشر الشائعات على جسدك
وقد تخرج بدم الفينيق
سنقتلك بنفس البساطة التي نعرفك فيها
ببساطة ليل جيا عك الأصم.

وبعد ذلك أو قبله بقليل
صرت تذرعين البسيطة
بحثا عن عقدك الضائع
عن وليمة الليل الجاثم في الصدر
من القاهرة حتى الجزائر
حتى اسكوتلندا ودمشق و...
فضاءات تلد أخرى
مثلث برمودة منتحرا بأسراره
اصقاع... اصقاع
وكنت السلالة الوارفة على متشرد
وكنت ذهب المحيط.

فيحاء... ايزيس... سوزان
الصوت المخنوق بزئير المسافة
لا يمكنه الصراخ
ربما التذكر قليلا

كأنما بالأمس... بالأمس فقط
مرت أسراب المذنبات.

انتظارى وبعدك

محمد هشام

صباح بدونك

ماذا سأفعل وحدى
بهذا الصباح
الذى باغت الروح
وهى تفر
إلى ظلمة فى العاسي
لتبحث عن ملجأ
من صباح بدونك؟

ليل

ليل يفتش عن ليله
ليس هذا الظلام
ولا دكنة البحر
ليس هجر النبات
ولا هاجس الشهوات
وليس اقتراب الندى.

يَتَقَصُّ اللَّيْلَ عَنصَرَهُ الْأَوَّلَى؛
أَعَيْنَاكِ مَقَمَّتَانِ؟

يَوْمٌ بِدُونِكَ

نازفَ وَقْتَنَا
هل يعيشُ يَوْمٌ بِدُونِكَ
فى يَوْمِنَا؟
هل سيذهبُ يَوْمٌ كَهَذَا
الى أَمْسِنَا؟

طَرِيقٌ بِدُونِكَ

عابرونَ سِوَانَا
يجيشون
من حيثُ كُنَّا نَحْنُ
ويعضرون فى اللَّيْلِ.

ليلٌ
يوجدُ ظَلاً يظلُّ
وظلُّ وحيدٌ
يبعثرهُ الضوء.

ضوءٌ
يؤرقُ ما فى الغيبِ من الشهواتِ
ويتركُ عينيَّ نهباً
لهذا الضجيجِ.

ضجيجٌ
يعوقُ الحوارَ البدائى
بين الظلامِ وسيلِ الرغباتِ
وبين الطريقِ ووقعِ الخطى.

ما الذى قادَ خطوى
لأبحثُ

عَمَّا تَنَازَرُ مِنْ حَقُونَا
فِي طَرِيقِ بَدُونِكَ؟

انتظاري وبُعدك

ما الذي يتوجَّعُ
بين انتظاري وبُعدك؟
هل امسنا؟

قليلٌ من الأمس

طقليلٌ من الأمسِ
يكفى!
خطى لا تكفَّ عن السَّيرِ،
دمعٌ يشى بسواه،
ازدراء الرتابة،
شجرٌ يطعم التشابه والرمل،
وتلجُّ بما في البدايات من شهوة،
دهشة لا تمَلِّ العين،
غنى عن ضجيج الكلام

ولاشئ أكثر
يكفى
قليلٌ من الأمس.
يكفى!
لأفدده اليوم
كى أشتيه.

المصابيح تنثر عتمتها

شريف رزق

... وكذا

مصائبى الكليّة، وأنفجر الماء في
رثة اليمامة، وخشة الطرقِ
القديمة... / ما الذى
ستقوله النجمات عنى
للصباح؟ أضأت فى
جسدى قناديل القصيدة، وانتهيت إلى
تراثيل الفراغ، وقفت لصقى..
نائع فى النخيل، غرست فى كبدى
السيول، وسرت أحمل جثتى..
كلّ الببوت تنام حولي، والمصابيح العواجز
تنثر الليل، الحماة
تدخل السهم المباغت... / ما الذى
ستقوله الأشياء عنى
حين تاتي فى الصباح؟ تقلبى هوناً على
رثتى، وقومى، لغمى
غسق المحارب العتيقة، وادخل شبق
النخيل، تجولى فى، أنظري منى، اشهدى:
تتجلزن الطرق النخيلة، طلسم يهذى

بعيداً
 جئني فوقى، تظللني بضوء، ذاهل
 وأنا
 تعبت،.... كذا
 حصانك فى وردي، يابى، ورق
 تطاير فى السماء
 متمتماً، ألن، تهيكّل نخلة
 مالت تطالع فى- فاحترقت وعولى-
 واستفارت، ثم سارت، فى شهن الليل تخبو../ ما الذى
 ستقوله الأشياء عنى
 حين تاتى
 فى الصباح، على
 رمادى؟

**

... وكذا أناملك المضبئة، وجه، امى جبهة
 البيت القديم، عصاً أبى، همس المعارب الذكية، جذوة
 الماء، ارتعاش الأزرق الوردى، قافية
 البنفسج، قرطك الصداح، حنجرة الزبرجد
 كل هذا ----- ساهر
 حبنى
 بقلبي....

**

شجر يغادرني صفوفاً، للبعيد...
 - وليس ينظر خلفه صوتي- المدي
 ينساب من شفتي حيني، راحلاً، كل
 الحمايم فى فضاء دمي معلقة. تغادرني الحروف
 أرائكي، سهر السلاّم، آية الكرسي، شمعي،
 واشتعال الحواري، كلمتي، نبض الفسافي، حمامات
 الخيل، ذا جسدي تفرغ ذاهلاً
 تعقرس الريح المديبة

الأنامل في أزقتيه، ويهذي
راجفاً
ومُحدقاً
في غايه التأويل، منتصباً
وحيداً...

**

يمشي على
رملِ الظلام، يشيلُ جثته
ويهذي:
ما الذي
ستقولهُ الأشياءُ عني
حين تاتي
في الصباح، على
رماذي؟ /...../ وحده
يمشي على
ليل الرمال:
تعالني
منى معى....

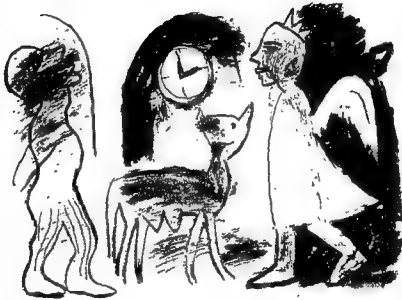
قيامة من يشهد

فتحي عبد الله

سر من أسرار الوحشة
لا يعرفه إلا من يدخل
ويدور ثمانى مرات
ثم تسوخ القدم
إلى ماء يغلى
تأخذه الجنة والملكوت
وتغطى هذا الجسد
بأوراق من زعفر
وترتل أول تعويذه
(خنجر)
وحصان أبيض
ولغات منسية
تعرف كل حواشيها
يتكرر هذا مرات عدة
ثم يرى أفقا
والها يتريض
يحمى بالنار على ظهره
ودخان يملأ أركان الغرفة

والناس عرايا
والأعضاء كأعضاء أخرى
لا تعرف ذكراً من إنثى
والإيقاع بطيء
تتراخى الأجساد
الواحد خلف الآخر
والمائدة على الكعبين إتسعت
لحم من طير
فاكهة من شرق الدلتا
والحمر حلال
ينفض أعضاءه
والرائحة المنتشرة
يصل الصوت خفيضاً
الكعبة بين الأضلاع
والشاهد مشهود واحد
والفضة كتراب الأرض
إسمع
وتهمل حين تقوم
السر إذا خرج
الرأس تضيع
لا شيء أمامك إلا المحيط
وشارات مفضوحة
تعرف كل مفاتها
والفرس يشم روائح أهل القلعة
يغطس في ماء دافئ
ويحط الركب ثلاثة أيام
تدرك سر المصباح
وسر الأسوار
وتنام على السلم
وسط الخدم المأجورين
حتى تقرب من مجلس

مولاك الأكبر
وتدس الخنجر في صدره
وتقول: الآن إكتملت
كل حدود الله
والجسد مباح
رأسي كالرأس المرمى الآن
لكن
ساعود إلى الجبل نبياً
يحمل أشواق الرقعة
وطبول الفرح المنذور
تَدْخُلْنِي الحور الرقصه
ويصفقن على وتر مقطوع
وتقومُ قياصةً من يشهد.



عبد الفتاح شهاب الدين: رحيل أول شعراء الثمانينات

السماح عبد الله



مان بدأ جيل الشعراء الثمانينيين يخطو أولى خطواته على طرقاته الوعرة مرسخا جمالياته الخاصة، مضافا على جسد القصيدة ثوبها الجميل بعد أن أنزع عنه زركشات وزبرجدات ومساحيق الصقهايه- عنوة- أشباه شعراء، وأنصاف موهوبين.

مان بدأ هذا الجيل يطرح مشروعه الشعري حتى جاء أول يونيو معلنا سقوط واحد من أبرز أبناء هذا الجيل أثر أزمة قلبية أودت بحياته غريبا عن وطنه حيث كان يعمل مدرسا للغة العربية في سلطنة عمان بحثا عن لقمة العيش.

وسوف يظل أبناء كلية دار العلوم الذين انتظموا في صفوفها أوائل هذا العقد الثمانيني يحتفظون في ذواكرهم لسنوات بعيدة قادمة بصورة لشاب أقرب الى النحول، أقرب الى القصر وهو معتل درجات سلم منصة الألقاء الشعري منشدا قصائده في جماعة الشعر آنذاك اسمه عيد الفتاح شهاب الدين

وسيتظل أفراد هذه الجماعة: مشهور فواز وعبد الحكم العلامى، ومحمد السيد اسماعيل، وفتحى عبد الله، وعويس عوض، وفتحى أبو سلم، وأوفى عبد الله، ومحمد

عليهم، وعبد العزيز محمود، ومحمد طلب، يحتفظون في كرايسهم الخاصة... بقصائد له أقرب إلى الرومانتيكية، أقرب إلى الصدق الشعري النبيل.

وستظل ذواكر مجلات الثقافة الجديدة، والهلال، والقاهرة، وإبداع، والجديد، وإضاءه ٧٧، تحتفظ في ملفاتها الخاصة برسائل منه وقصائد له نشرت بعضها وأهملت بعضها.

وسيتظل دولا ب أشراقات أدبية يحتفظ بديوانه الذي كان قدمه للسلسلة منذ أربع سنوات قبل سفرة إلى عمان.

وسأظل أذكر- لا أدري إلى متى- مصافحته لي في آخر زيارته للقاهرة المجلة، والمدينة لم يكن في حرارة مصافحته لي ما ينبغي بالفراق الكبير. لكنني أدركت الآن فقط أنه كان على أن أكون أكثر فراسة مما كنت عليه.

وفي نهاية الكلام. هل يؤذن لي على أن أذكر الدكتور سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب بأن الوقت قد حان لإخراج ديوانه المكون في دولا ب أشراقات أدبية منذ أكثر من أربع سنوات. حتى لا يموت شعره، بعد أن مات هو بعيدا عن وطنه بحثا عن الرزق المسموم. عبد الفتاح شهاب الدين

أعرف أنك لم تقل كل مالدك. لكنني أعرف أيضا أن ذلك القناص الذي اقتنصك فجأة لم يكن يريدك أنت وحدك. اننى أراه كلما فتحت نافذة، أو ركبت قاطرة ينظر لي، لجليلنا، ولا أدري لماذا يستعجلنا.

نحن- ياسيدي القناص- أكبر الظن، أننا غير مذنبين.



دهى يصعد الأمكنة

عبد الفتاح شهاب الدين

تابعته
وهو يجرى
ويصعد نحو الخرائط
تابعته
كان منفلتا من حصارى
الذى فرضته التواريخ
وانتهجته الرواة
ولقنته بالإذاعة
تابعته
واقفا
ساخناً
ناثراً
ذاهباً للتلال المضاعه
هاهو الآن
يجتاح صيدا
يعانق بيروت
يشاكل أشجاراً
نمت فجأة فى الصخور

يشابه وهج الخيام
 التي تبدأ الملحمة
 تابعته
 يلحق الخارجين إلى النار
 خلف الخرائب
 يحاور طائفة فوقها نجمة
 في رداء سداسي
 ويسخن نبض الحوار
 فيمتد حول الرداء
 ويصنع مقصلة صارمه
 تابعته
 كان- ثم- اتصال
 فكنت أشجعه بالدماء
 وكان يدجنني بالقصائد
 ويثقلني بالبراءة
 تابعته
 وهو الآن
 يقفز فوق التلال
 وبين الخيام..
 يحاول أن يسترد الفضاء
 ويهرع صوب القيامة.



العساكر

أحمد النشار

وانتصف الليل وقال حفنى لحوريه:

- يا للابينا

وكانت اعمدة النور تضئ الشوارع، أما حورية فكانت ترتدى بلوزة مفتوحة رغم البرد، ولكنها لم تكن تهاب أحدا لأنها كانت بصحبة حفنى الذى كانوا يسمونه فى الحته بحفنى العضل. وقالت حورية:

- انا بحبك قوى يا حفنى..

وراحت تحسك به اثناء السير، وشعر حفنى بالزهو وسار وهو يدق الشارع بحذانه محدثا صوتا واضحا فى هذا الليل الشئى. وقالت حورية ضاحكة:

- انت لابس جزمه بحديد يا حفنى؟

فقال حفنى:

- دى جزمة ابويا الله يرحمه.

وتذكرته حورية وكانت قد مرت شهور منذ وفاته وقالت:

- كان بيحبنى قوى..

وقال حفنى:

- كان نفسه يعيش ويشوفنا متجوزين.

وانطلقا نور أحد الأعمدة وقلت الرؤية قليلا، وبرزت قطعة من حارة جانبية، نظرت القطعة تجاههما قليلا ثم دخلت الحارة مرة أخرى وقال حفنى:

-الله يرحمك يابه..

وراح يدق الشارع بقوة واستمعت حورية الى صوت الحذاء وزاد اعتزازها بحفنى.
كانت فى الخامسة والعشرين وتهوى الاغانى وترتدى جونلة قصيرة تكشف عن ركبتيها
وصاحت وهى تلف حول نفسها
-اضاف ديسمير يا حفنى

وراحت تحمد الله أن أوجدها فى هذا العالم المليء بالمسرات
ودندنت باغنية من أغانى الشباب ورغم أن حفنى كان يعشق القديم الا انه لم يعترض وقالت
حورية:

- أنا بحب الليل فعلا.

ثم راحت تجرى فى الشارع فقال حفنى:

- على مهلك شويه..

صاحت حورية بصوت مرتفع: بحب ليل القاهرة ياناس.. وراحت تفتح وتحس انها راغبة بحفنى
أكثر من أى وقت مضى. وشعر حفنى برغبتها ولكنه ضبط انفعالاته. اقتربت من دكة بواب مثبتة
بالارض ونامت عليها وقالت:

- تعال يا حفنى..

تلقت حوله وقال:

- مش معقول يا حورية..

عند ذلك ظهر واحد من عساكر الليل المتجولين ماسكا فى يده بنطلون. كان حديث العهد
بالشرطة ونحيفا وارتاب فى الأمر وضيق عينه اليمنى علامة انه يفهم مثل هذه الامور جيدا
أقرب منهما وقال لحفنى بصوت حاول أن يضحمه:

- بطاقتك لو سمحت

كان العسكرى قصيرا ونظر اليه حفنى من عل وقال:

- خليك ف حالك

أخذ العسكرى الأمر مأخذ الجبد وراح ينظر لعضلات حفنى النافذة من كم القميص وقال:

- أنا مش قصدى... اصلها يعنى.

وراح يشير الى دكة البواب.. فقال حفنى وهو يأخذ يد حورية ويهم بالسير:

-مالكش دعوة بالحاجات دى.

تحول العسكرى الى ولد صغير قلق ومعذب وقال:

- اصلى بدور على زميلى..

وبدا حفنى السير وقال العسكرى:

- مشتهوش والنبي؟

قال حفنى:

- لا:

وسارا قليلا هو وحورية ولكن العسكرى مالمث

أن لحق بهما ثم وقف امامهما وقال:

- اصلنا تهنا عن بعض..

ثم رفع يده المسكة بالبنطلون الصوفى الأسود وقال:

- والنبي لوشفته تقول له إن البنطلون معاي..

ترك حفى يد حورية وقال:

- هى الحكاية ايه بالضبط

قال العسكرى خجلا:

- اصله كان بيعمل زى الناس وجه واد وسرق البنطلون

احست حورية بالقرف وقالت:

- سيبك منه يا حفى وبالاينا

قال حفى:

- استنى بس يا حورية

ثم نظر الى العسكرى وقال:

- يعنى زميلك ماشى دلوقت من غير بنطلون؟

نظر العسكرى للارض وقال: ايوه..

ضرب حفى كفابكف ثم قال:

-بقى دى عمائل عساكر بالذمه؟

ودحى العسكرى جانباً وقال:

- لوشفته هبعتهولك..

وسار مع حورية من جديد وراهما العسكرى وقد ابتعدا قليلا فصاح:

- قل له ان الطابط لسه مفتش عشان يتحم..

سارا يداً فى يد وكف العسكرى عن الكلام ووقف فى منتصف الشارع. استمرا بالسير حتى

وصلا الى آخر الشارع.

كانت حورية صامتة لانها كانت تحس ببعض الحجل وحفى من ناحيته صمت هو الآخر ولم يشأ

أن يفتح الموضوع. وعندما انحرفا فى الطريق المتقاطع وحاذيا صندوق قمامة، رآه حفى هناك

واقفا يرتعد. قال حفى:

- الواد الثانى هناك ايه..

وصلا اليه وكان قد توارى خلف عربة خضار وقال حفى

- زميلك مستنيك ومعاه البنطلون..

قال من خلف العربة فين؟ قال حفى: هناك.. وأشار الى الشارع، خرج العسكرى من خلف

العربة فبانت جاكته السوداء بذرارها العلوى الخارج من عروته، واسفلها كان اللباس الابيض

المصفر واضحا وطويلا ويصل الى ركبتيه. نظرت حورية بعيدا وقال العسكرى: والطابط؟ قال

حفنى : لسه مفتش..

صاح العسكرى صيحة فرح ثم جرى. امسكه حفنى ثم نظر فى وجهه وبعد ذلك اطلقه، جرى العسكرى فتابعه حفنى حتى دخل الشارع.

نظرا لبعضهما مبتسمين وواصل السيد. ومر بعض الوقت، لاحظت حورية أن حفنى قد اصبح حزينا على نحو ما. توقفت ثم نظرت اليه وقالت: مالك؟ امسك يدها ثم ضغط عليها وقال:
- العسكرى اللى كان قالع بنطلونه

- ماله؟

- فيه شبه من ابويا :

ابتسمت بحتان، ثم ربت على ذراعه وقالت:

- تعيش وتفتكر ياحفنى..

وماليتا ان عاودا السير وكل منهما يحاول ان يستعيد حالته التى كان عليها قبل أن يقابلا العسكرى..



نخيلة ترشد القمر

عاطف سليمان

أنهضها ملاك مطيع من نومها، وأنصرف. شكرا له. لعلها لم تكن نائمة جدا. فى الحقيقة كم هى هينة وظيفة الملاك المكلف بانهاض أم. ولأنه، بسلاسة، تفيق الأمهات من نومهن ، فقد ظل ملاكها طيلة عشرين سنة وحتى هذه اللحظة وفيها لوسيلته، ولطالما توفرت لديه شذرات من رائحة فحم مطفىء بالماء، رائحة ماصة داكنة، ماكان عليه إلا أن يبثها حول فراشها ، فتنهض الأم. آذان الفجر لاينبغى إعتباره شيئا وشيكا الآن، فلن يسمع قبل إنقضاء ساعتين. أما الملاك حامل رائحة الفحم فقد مر بالتاكيد وأطلق شذاه. والأم لاتمد إصبعها لتطفئ الراديو الصغير بجانبها رغم أنه كان يصفر بطريقة تعنى بجفاء ووضوح أن الآخرين، تماما، نائمون. وربما كانت تحتاج هذا الصغير، هذا الود الضال، المعكوس، لتتسلى، وحتى يتسنى لها أن تقعد وتطلع الى الطلاء الجبىرى على حوائط الغرفة وقد شحنه نور القمر وضوؤه، تبدو- كعادتها فى مثل تلك الليالي- منساقفة وراء نظرات نفسها، وهى تتصيد تهيؤاتها من تجهيزات الجير على الحوائط، ومن اختلاط الظلال والمسامير والأشياء المعلقة، رائحة الفحم المطفأ بالماء خافتة جداً هذه الليلة، والأم فى فراشها تتوقع أن يخطط أحدهم على بابها، تتوقع الحبشات كمن إتفتحت عليها، وتعلم أنها ستائبها مكتوبة من أسفل الباب بفعل قادم جري يركل الباب بقدمه أو ركبته مرات عديدة، ويدخل، ويشرب، ويستريح، ويصدر كل الجلبة التى تليق بعائد عزيز، حتى أنها مدت يدها وأطفأت صغير الراديو، متخلصة من تعويقه وإنعدام جدواه، باحتراس، فهى ستعاود الاحتياج إليه على أية حال ولو كشئ لارسالة له ولامشيئة. الليل يطلب حطبه. والباب، عساه يخطط خبطات حقيقية بعد قليل، خبطات من مستوى الكتف، ذات علو، تحذقها الأم حالاً، فتدخل

حسبية، ابنتها، أو ابنة اختها بالأدق، بذات الطلعة الرصينة وقد أحاطت عنقها بشال وردى ينتزوى تحته شعرها الأسود الأسوى، شال لا يقيد شعره، وإنما يشده قليلا إلى العنق ومن ثم يرخه على الظهر، لتتلذذ هى بخريشة أطرافه على كعبيها ويطنى قدميها فى قعود الصلاة. الفجر هو طاووس الصلوات، عيدها، ذلك أنه حنون وحسب، لا يبلبل ولا يمتص أشواق الروح، وحسبية التى تحضر لتصلى الفجر، دائما، مع خالتها لا تكثر بما إذا كان إنتباهها لدغدغات كعبيها يفسد صلاتها أم لا، وكانت كذلك لا تعتبر صلوات النهار، كانت صلوات النهار لاتواتيها. واللييلة، ماأشد تنعك الأم بما تمنحه عينا الفتاة من سلام. سلام طافر. ربما كان الحال يتعلق بنافذة تفتح أو تغلق هنا أو هناك فى نفس إحديهما، وربما كان هذا السلام محض صدفة كأنه ليل، وكان سلام يشبه السلام.

بعد أن أتما شعاثر الفجر، همست حسبية التى ترعى إنتظاراتها:
-أمى...

وسهت عن قول مامعنا أن رجلا، البارحة، فاتح أباه فى شأن خطبتها. وماكان الأمر أمر سهو. فيما كانت الأم التى ترعى إنتظاراتها كذلك تفهم أن ابنة الأخت قد سهت عن قول مامعنا أن رجلا فاتح أباه فى شأن خطبتها، وأن الأمر ماكان أمر سهو، وثانية همست حسبية:
- أريد أن تساعدننى حتى لا يقبله أبى.

تنفس الصبح، ونعست الفتاة متكورة فى ثوبها الأخضر، ومتجلية فى القبس مثل حفنة دافئة من عشب.

-٢-

حسبية، إسم أزرق، ذو بشارة، يكاد يتهيا كلما تهيأت أنثى لتتمتع بأمارات التكتم على انتظار مالا يمكن كشفه، لحسبية، كان إذا، إسم حسبية. ويذكر جلال الدين، أنه وفى عمر العاشرة، كان أسود القلب بما يكفى ليرجو لو أنها حازت منذ الأصل إسم فجلاء، الواضح، السامق، المحفوظ فى كتاب سيرة أبى قراس الحمدانى لتطالعه عيناه، فيشففها، لم يجرب أبدا. أن ينطق بحروفه، لم يجرز، ولكنه إهتدى الى كتابتها ملتوية كطلسم لاينفذ إليه أحد. وكان له، فى العاشرة من عمره، أن إستوت فجلاء وكتابها سرا أنيما بينه وبين نفسه.

صيرهما الأهل خطيبين حين كان هو فى الحادية عشر وكانت هى فى الثامنة، وفى وقت متأخر من ليلة الخطبة إختلى جلال الدين بكتابه، ثم دفنه، دسه فى حفرة، بلا شعور تقريبا، والنسخة المستبعدة لم تكن ملكه، وإنما كان قد استمرأ إختلاسها من صندوق شقيق حسبية، الذى إكتشف ضياع كتابه، فيما بعد حصولوا على نسخة جديدة من ذات الكتاب، لم يقربها. فى الأيام التالية لخطبتهما، داومت أمه وأمها على إستعادة كون حسبية وبينما هى مجلسة

الى جواره، بقيت ساهمة العينين بنظرة ممتلئة، لا ترمش، وصينة الى حد أن لونهما - عبر الليلة - استحال من العسلى الى الأسود. فاحتسب بأن ماحدث في حال عينيها إنما هو بسببه، وأنه لذلك شاهد يلزمه.

أثناء أواسط النهار، بقيت حسبية تصادفة، بينما هو يمر عبر باحة بيتهم، لمرات عديدة كل يوم، آتيا، أو راجعا الى رفاق العابه، مجتازا البقعة التي آوت مجلسهما ليلة الخطبة، متمهلا، وملقيا على جسدها إيماءات شاحبة، مرتبكة، ولو أن حسبية كانت أكبر بعشر سنوات لادركت أن ماتيلقاه جسدها إنما هو أكثر شحوبا وأكثر ارتباكاً الى الحد الذى ييسر التوهم بأن جلال الدين، خطيبها، قيد التأهب للعرض، للرجولة، أو لإحدى لعبات الكيمياء المدهشة.

ومهما يكن من شئ، فقد إنقضت تجولاته القلقة فى أواسط النهار، وبات مفهوما لدى الأهل، فى البيتین المتصاهرين، ذات ليلة، وبعد حادثة السيدة «.....» صاحبة العصافير، أن جلال الدين قد فر أو هرب أو غادر بدراجته، دون أن يمر أى شئ من متعلقاته، وتناقلوا الخبر فى هدوء وحزن شفيف لكنائما مسوقين بالالقياع البهيج الكامن لليلة دافئة مقمرة بهية من لدن يناير. وإنفردت حسبية بالعثور على الحريقة الصغيرة، التى بدا أنه أشعلها ثم أطفاها بالماء قبل أن يمضى، والتى حفت الأم من رمادها واستنشقت، حريقة خضراء لاتنسى، فسيظل ملاك الأم يد كفه البضة فيها، وينشل من رائحتها، وينثرها على فراشها ويوقظها.

لعل جلال الدين قد ألقم النار كتابه السرى، بعد ما نبش عليه واستعاده، وشاهد قبل أن يصب الماء على النار رماد حروف لمجلاء يختلط بباقي الرماد ولايفقد سموه وسطوته على عينية.

رائحة فحم مطلقاً بالماء تهنّب على سرير الأم، كالعادة، وتوقظها، بينما حسبية لم تواف بعد ميعادها الليلي لموانستها وصلاة الفجر. ولعادته، كذلك، يوشك جلال الدين أن يدفع الباب ليعود، وربما تعوزه معجزة هينة ومخففة ليس إلا، والأم فى سريرها ترجو وتطلب الخبطات الدقيقة، الأليفة، التى لحسبية، والصادرة من مستوى كتفها، وباتت العاهلة التى تكلفت عشرين سنة بانتظار غائبها يبهظها الآن أن تتأخر حسبية هكذا.

كانت حسبية قد أسلمت هواجسها طوال مابعد الضحى الى لسان عرافة غجرية متجولة، فأحيطت بتفاصيل مرتبكة، متكاثرة، صائبة وخاطئة، واستسلمت للانصراف عن متابعتها، متصلة، وفيما يخص خطيبها، جلال الدين، ما اذا كان هو المقصود ب من لمحمك ودمك ويرجع بعد سنة، أم انه هو الذى ستحمل من صلبة جنبيينا مع تبويضها المقبل، أم... بينما الغجرية مستغرقة فى صميم حرفنها، مستعينة بما تتناوله من جيوب جلبابها، ليصير لدى حسبية ماتتوقعه عن الكهل الذى سيشتيع جثمانه ذات ليلة مقمرة ليدفن فى بقبه جرداء حمصتها فيما سبق نار حريقة خضراء.

ليل يطلب حطبها، والأم تتملص من سريرها، وتفتح الباب الذى لا أحد وراءه، وتعود للنظر فى فراشها، وتشيع نداءات الفجر، وتبدها، لأنها لم تحمها من خلو الباب من خبطات حسبية، حسبية المصلية الجميلة التى كان ينبغى بذل الانتظار فى سبيلها من قبل مثذنة، صارمة، ليل

يطلب خطبه، وفي الليل لم يقو الانسان على عمل شئ، أبدا، غير النظر داخل نفسه، وربما إذا نظر داخله محتالاً، أو متكرراً، أو متناولاً ثمة أداة.

وتدخل حسبية، دون أن تبالى، وهى ترمى بنفسها فى أحضا. الأم، بأنها المرة الأولى التى تجردت فيها من عطرها الحار، الداكن، الثقيل، الرجالى، الذى نشره عليها وكانت كانت عيناها تتحولان من لون الى لون، والذى أطلقت شذاه لأكثر من عشرين سنة، ليلة بعد ليلة، مخلفة مئات القنينات الفارغة، والأم تضمها بشفف، ولا ترخيها. كل الماذن صامته، وحسية التى كانت تنتزع نفسها من التفكير فى تبويضها المقبل، تمتعت فى صدر الأم:

- صلاة الفجر!

- تزوجى يا بنيتى..

قالتها الأم، تزوجى بنيتى، إستريحى. قالتها كما لو أنها تزف بشارة سماوية لانقيض لها، تزوجى يا بنيتى، وأقلعى عن إنتظاره، عساه يفهم أو يستريح كذلك، كانت الأم تتمتع، وتشحن نبراتها بقوة أفكارها، ورحمتها، يداها تربتان على شعر الفتاة وكثفها وظهرا حيث العطر غافل، وحسية تخلق رقيتها وهى مغرقة وجهها فى صدر الأم، عاجزة عن الانتباه، وعن رفع وجهها وفتح جفونها لتبين حاضنها التى سترعى إنتظاراتها منفردة. كانت حسبية تشعر بقلبها يتخبط عشوائياً، دون أن تنفعه أنفاسها الضحلة المتهاكة. ولعلها- قلب الأم- هو الذى كان يتكفل ويقود، وفى تلك الأثناء، حياتهما، بجدراته وفضائله كقلب أم.

وحسية، لو أنها قويت على التعبير ل قالت، نعم سأزوج يا أم جلال الدين، بأسمى، وسأزيع الانتظار كما نزع الحداد دون أن نعلى الحزن أو نتهمه، وحين يمتلأ لثديا ويتفجران، سأشبع طفلى، ليشب ويؤاخى جلال الدين، وأنشد ستمكن جميعا من انتظاره كما يليق.

بعد أن أتما شاعر الصلاة، جلست الأم تعجن الحناء، فى طبق صينى صغير، وزويدا وزويدا انبعثت رائحة الحناء الدافئة الى هواء الغرفة وعبقته، كان الوقت سكونا مشمولا بالسلام، هبة الفرح، وقطعة من ذكريات تنهما هنا أو هناك.

طلع الصباح، ومابال حسبية تضع وتضع نظراتها الراضية على يدى الأم الفياضتين، وتخلد لانصاتها الورع للحكاية الأثيرة، المستعادة، عن المرض الذى استغرق جسد جلال الدين وجسدها طيلة شهر، منتبجة تضافر الأحداث وهى تكاد تميت الطفلين فى كل مرة وتهلكهما تحت طائلة التايغويد وهذياناته، لولا الصباح الذى أنقذ فيه الطفلان نفسيهما حين نهضا من تلقائهما، سليمين، يلعبان.

مابال الصباح يشبه الصباح.

انهضها ملاك مطيع من نومها، وانصرف. شكرا له. لعلها لم تكن وحيدة جدا كانت موصلة عبر الباب المفتوح بلمحة من فردوس صغير حميم، فناء البيت، فى وسطه وقتت نخلة بلع تلاشى العتمة، وتخرق السقيفة، موالية، بأناة، غمها وترقيها. كانت قد غمت مائلة وهى صغيرة ولطالما استهوت جلال الدين فذاسها مرارا بدراجته ذات الثلاث عجلات، وكانت الأم تلومه وتعيد تدعيم

النبات بعضا أو غصن، والنخيلة لاتنى تكرور الوقوع تحت العجلات ريشما تكرور الوقوف تسندا
على وسائل الأم. وكان بعد السنوات، أن شبت النخلة، عالية، قوية، مخلفة- قرب الأرض-
تقوسها القديم.
فى ذلك الليل الصافى، كانت الأم وحيدة، تسند نظراتها على نخيلتها الناجية، لحظة تلو
لحظة، وتتغذى.

١٩ نوفمبر ١٩٨٨



انتظار

عصمت قنديل

خلف زجاج النافذة المغلق، وقفت أرقب السماء. السحب الرمادية تندافع مسرعة، تحجب الشمس، لحظات وتعبرها لتصطف بعيداً.
خلا الشارع إلا من يضع سيارات، تمرق مسرعة وعلى الناصية المواجهة لباب المدرسة، تكمن عربة صغيرة بعجلتين خشبيتين تتصاعد من فوهة مدخنتها، المكسوة بالسناج حلقات خفيفة من الدخان. ثم تتلاشى خلف يديها الخشبية، تسمر عجوز نحيل. متدثر بكل مالدیه من أسمال. يلف رأسه ورقبته بكوفية كابية، لا يظهر منها سوى أنف وعينين، شاخصتين نحو باب المدرسة المغلق.
استمر جيش السحب فى التدافع والإصطفاق. والشمس قرص يرتفالى كبير يلمس أطراف الكتل الداكنة.

صحت من غفوتها وبأغتتى.

- الساعة كام دلوقت.

نظرت لساعتي الملفقة على المنضدة

- الثالثة.. أظن!

الوقت لا يشبه هذا الوقت من النهار

تدفع الدكنة ضوء النهار، خلف القرص الشاحب الكبير، متعجلة.

اقتربت أهدق فى وجهها، تجاوزتنى نظرتها وتعلقت بالنافذة. وتلواها سكينه غريبة.

أخذت يدها، أقبلها بين يدي. باردة ثقيلة. أحسس الأوردة الزرقاء المنتفخة بزرعها. أرطب شفيتها بطرف القوطة الببل.

تمت لي بالدعاء، مستسلمة لنشاطى المفاجئ،
أدثرها بالأغطية. وأحكم الشال الصوفى حول وجهها.

همست

~ لا أشعر ببرد

ألقيت بجاكتى الثقيلة بعيدا. أقصرك فى الغرفة بلا هدف. تلاحقني ابتسامتها الساخرة.
أضع ماءً فى إناء الزهور الجامدة. أنظف المنفضة، من بقايا السجائر. أرفع سماعة التليفون
الأخرس.

أعيد ترتيب المقاعد والمناضد المرصوسة. وبصطدم ظهرى بحافة السرير المعدنى البارد.
~ آه... نقر لها معاً

.....

يدق جرس المدرسة. أعود لأقف وراء النافذة.
انزلقت العجلات الخشبية الصغيرة على الأسفلت باتجاه الأجساد المتدافعة من باب المدرسة
المتفتح. يتدحرج خلفها العجوز النحيل، وقد دبت فيه الحياة.
تتد الأيدي نحوه بالنقود، وتعود حاملة كيزان البطاطا الساخنة.
تتحرك يذاه ياليه، لحبات البطاطا- يلفها بورق الكرايس القديمة، وترتد جنبه. تسقط النقود،
بجيبه العميق.

يتسرب الأولاد الى العربات. وفى الشوارع الجانبية. يجمع العجوز ماتبقى من البطاطا، فى
كومة صغيرة.
أطبقت الكتل الداكنة على القرص القرص البرتقالى وجثم هواء رصاصى، بهامات الشجر
الساكن.

ألصقت وجهى بالزجاج المصقول. سرى الى حقيقة فأرتعدت لحظة.. أخذت أعبث بالبخار
المتجمع فوق الزجاج بأصابعى كتبت كلمة «مطر»
انسالت القطرات من الحروف الثلاثة. وانهمرت م ط ر.
انقض الأولاد وأغلقت أبواب المدرسة. هدأت حركة العربات القليلة المسرعة. وساد صمت
ثقيل.

أخفى العجوز وعربته الصغيرة. واحتلت الناصية سيارة سوداء مغلقة.

فبراير ١٩٩٠

الخالة تغنى

هنا عطفية

رايتها ساكنه... وقد أسلمت ظهرها للماء، ثم قالت وهي تمجدق فى السماء وقد انتصف قمرها: «أريد أن أسبح دون ملابس» وتلفت حولى وأنا أحاول ألا تغيب عيناي عنها.. وكان النخيل البعيد على الضفة الأخرى من النهر منتصباً كأجسام سوداء.. لا تتحرك، نقيق، الضفادع يعلو شيئاً فشيئاً. قلت: «أخلعها عنك يا خالتي».

وابتسمت وهي تفك ضفائرها.. واكتشفت أن الماء قد وصل إلى خصرى فانتفخ فستانى.. وخيل إلى أن أسماكاً صغيرة تسبح تحته.. فاحسست بدغدغة خفيفة عند ركبتي، فهرعت إليها وأمسكت بإحدى ذراعيها.. ولما نظرت كانت عارية تماماً.. تغسل صدرها بالماء وهي تتحسس برقة.. قائلة: «سنفعلها كل يوم»

: «نعم.. عندما أتى كل صيف»

ورحت أغسل صدرى تحت الفستان مثلها..

فضحكت ثم أخذت تخلع لى ملابسى التحتية وهي تقول: «هكذا تلمسين المياه»، ونامت على ظهرها من جديد، وثدياها الصغيران يلعبان.. ثم قالت: أعطينى قطعة من الحلاوة الطحينية، فمضيت بهدوء إلى حافة النهر.. والتقطت الورقة الملفوفة التى وضعناها على الشط، وعدت أقرب منها بحذر.

قالت وهي تلتهم قطعة منها ببطء وتلذذ: «سوف أدخر كل نقودى لشراء الحلاوة»

وأعطتنى الورقة، ففدفت بها إلى الشط، وراحت تبتعد وهي تفرق رأسها فى الماء وتشد فتحتى أنفها بأصابعها، ولما اختفى جسدها تحت الماء، شهقت، فانتفضت بهجائى ممسكة بإحدى ذراعى وقالت: «لاتخافى.. لن تسبحنى المجنية»

وشعرت برائحة الماء ثلاني، فرحت أنثر الماء عليها وراحت تفعل هي الأخرى- ثم أمسكت بكلكتي يدي وأخذنا ندور حول أنفسنا نقذف بعضنا بالماء، ونحن نخيط الأحجار اللزجة بأقدامنا وبينما أخذت تبلبل شعري براحتيها.. سمعت كلباً ينبع من بعيد.. فقالت وهي تبتعد:
- «كلب أبو يوسف»

وسمعت أصواتاً مختلطة لرجال كانوا يقتربون، فهرولت ناحيتها ورأيتها تضحك وهي تفرق رأسها تحت الماء، فأخذت أجرها ناحية الشجرة حتى اختبأنا تحتها، قلت: «الم أقل لك ياخالتي؟»
قالت وهي تلتقط الورقة: القذ ابتلت الحلاوة: «
«لا تحزني سوف اشترى لك غيرها في الصباح»

ورأيتها تحت الضوء الفضى.. شاحبة.. ضامرة الجسد.. وقد انكمش ثدياها كطفلة في العاشرة ولما اقترب الرجال.. همست: «أنه صوت حسان بن نبوية.. انظري كم هو جميل» قلت: «أخشى أن يرونا هكذا»

قالت وقد التمعت عيناها فبدت أكثر اتساعاً:
: «هل أنا قبيحة جداً؟»

: «لا يا خالتي.. لماذا؟»

صمتت للحظات وهي تراقبهم حتى ابتعدوا، ثم قالت: «في الصباح سأتى لك بأكواز الذرة ونشويها في فرن أبو اسماعيل.. غدا سيخبزون..»

وراحت تتحسس الحلاوة وتخففها من الليل.. محدقة في النخيل البعيد ومستطردة:

: «أتأتين لى بالحلاوة من مصر في المرة القادمة؟»

: «نعم.. دائماً سأفعلها»

وشعرت برعشة جسدي.. تحت فستانى المبتل

قلت: «أندخل الدار من سطح نبوية؟»

: «نعم.. أنها دائماً تترك الباب موارباً»

: «وإذا رأتنا جدتي؟»

: «إنها نائمة.. سنمر من سطح نبوية الى سطحنا»

وراحت تقف من جديد وهي تتحسس شيئاً لزجاً بين فخذيها، بنشوة والم.

ثم أخذت تتسلل الى الماء حتى نامت فوق ظهرها، ورأيت جسدها الأسمر يتأرجع فوق الماء..
وسمعتها تغنى.

صورة

غالية قباني

لقطة (١)

فى الرابعة من صباح صيفى، يبدو أنه لا يختلف عن صباح آخر فى هذا البيت. أمام منزل مسور لعائلة متوسطة الدخل اصطفت ثلاث سيارات، ووقفت خادمة ذات ملامح آسيوية تستند ظهرها الى «الدرفة» المغلفة منه» وكان خادم آخر يتبع البيت نفسه يغسل واحدة من السيارات الثلاث.

لنفترض أن هذه اللقطة المسرعة على الحركة الأولى من اليوم قد نشرت فى كتاب مدرسى للصف الرابع الابتدائى، فتسأل المدرسة التلاميذ: «ماذا ترون فى هذه الصورة؟» تقول تلميذة: «الخادمة أهملت عملها ووقفت تتفرج على الشارع» ويقول تلميذ: «الخادم يتلصق فى غسل السيارة» يكمل تلميذ آخر: «صاحب الدار سيضرب الخادم اذا استقبط ولم يجدها نظيفة». انزعجت المعلمة من هذا الخطأ التربوى، واستنكرت فعل الضرب، قال الولد: «هكذا يؤدب أبى خادمتنا». قالت المعلمة وهى تقرأ من كتاب الايضاح: «بالنظافة نحافظ على بيئتنا».

عندما نشرت الصورة فى احدى الصحف ذيلت بهذا التعليق: «وجود الخدم فى البيت قنبلة موقوتة».

ويقول الحدث: «أن اجمل الأوقات يكون عندما تبدأ تشاؤب النهار معهما. حيث لا يضطر احدهما الى التهام الدقائق كما لو انها شطيرة منفرة لاتنتهى. راح هو يمسخ رطوبة السيارة بايقاع بطيء معطيا الأولوية لانشغال حكاياتها، أما هى فقد اتكأت على ساعة زمن تفصل عنها الاستيقاظ الأولى فى البيت، الآن، وقبل أن يصحو ضجيج لا يهدأ قبل ساعة متأخرة، الآن فقط

يمكنها أن تروى حلم الليلة الفائتة، تحكى عن لقاء تذهب اليه كثيرا فى المنام، نصف أمكنة تعرفها هناك تماما . وتقص حوار جرى مع وجوه تبت فى روحها رائحة الانتظار .

يبتسم الآخر وهو يمسح غبش الليل عن زجاج السيارة، ما يزال ندى حلمه يربط عينيه هو . فى احلام رفيقته أماكن تشبه بلاده . يسألها فتشرح، كأن فى احلامها اشخاصا يعرفهم!..

- أمى بكت كثيرا قبل سفرى

- وأمى ماتزال تبكى فى كل رسالة تصل.

يبتسم الآخر وهو يمسح غبش الليل عن زجاج السيارة.

وسكب الماء على رغبة بيضاء فاجلجت صورة أمراته على صفحة شفاطة حانية وشاحبة، تعد اياما سقطت من العمر، ليعود اليها «مؤقتا» .

فروش صورا مفككة فوق مساحة الزجاج، ذكريات اعتادت أن تبلل جفاف سنوات يقضيها اشغالا شاقة فى سجن الغربة.

قالت بلهجة حاسمة:

- سأعود بمجرد أن تتحسن ظروف أهلى.

قلت ذلك أنا قبلك وهاهى خمس سنوات تمر

انكشم بعضها على بعضها الآخر كأنها تدفى جسدها من برودة الفكرة: « لن احتمل الاهانة اربع سنوات أخرى» ..

قالتها بهدؤ بالغ هذه المرة وبانفعال يشبه الوقت الذى يقال فيه.

ثم تراجعت قليلا الى الحائط وأسندت ظهرها الى ماضى تداخل مع احلامها، فما عادت تفرق بينهما.

لقطة (٢)

فى اللقطة التالية انشغل كلاهما بحياسة مرنولوج داخلى مع أشخاص وأصوات وأمكنة. راحت هى تلم أبخرة حلم تصاعدت من ذاكرتها فى محاولة لاستيقانها أطول فترة ممكنة. وغاب هو فى جسد أنثى غائبة فجرته تفاصيل جسد حاضره. حالة من تكوم الاحاسيس فى مكان ظليل، لاعلاقة له بمنزل متوسط الدخل فى بلد غريب، وفى ساعة مبكرة حيث كانت المياه تتسرب من حنفية منسية باتجاه الرصيف بعد الخامسة من نهار صيفى، ساعة صحى فيها أهل البيت بشبهة مفتوحة على العنف.

وهكذا سقط من تعليق المعلمة على الصورة ان اللقطة فريدة، واحتمال تكرارها فى الصباح التالى احتمال ضئيل.

خاتمة البداية

عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل

فغمت خياشمه روائح البرسيم.

روائح..روائح..روائح.

روائح بغير برسيم.. البرسيم فى المخیلة. فى المخیلة ماض مافئى يجتذبه إلى المساحات الخضراء التى مشى فوقها قبل أن تتحول إلى مناطق سكنية.. كل شىء يتغير. حتى الشوارع التى كانت فى ليونة التربة أصبحت مغرودة بقسوة البازلت والحجارة والقار.

عندما إقترب الخوذى منه، بدت عليه علامات الإستياء والقرف.. ججم بصوته أمام حزمة العشب الجاف التى وضعها الرجل تحت أنفه.

عشب جاف.. طرق أسفلتية، وعيون الذاهب والجائى ترميه بالحنق والكراهية خاصة بعد أن أعلن عن موقفة العدائى منهم بالعض الرفس.

فى ذلك اليوم، نصحوا الخوذى بأن يرميه بالرصاص رحمة بهم، حيث ظل هناك وحيدا بجوار الطوار، بل ومصرأ طوال الوقت على إسترجاع روائح الأيام التى كان نصيبه فيها جوالا من الفول والشعير.

كيف أصبحت خصته من الطعام فى اليوم الواحد توزع على مائة رجل؟... اليس هذا سببا كافيا لإخراجه من حالات الهدوء ورفس بنى آدم بالخواف؟، ثم كيف تستقيم خطواته وليس أمام الخوذى عمل يؤديه سوى السخط وسب الدنيا والهلب ظهره بالسياط؟.

لماذا ظهره هو؟..

كل الأيادى والكرايبج تلدعه، مع أنه كان دائب الحركة، لا يكف عن انتهاب الطرقات بحوائج الخلق.. ينطلق من رؤوس النخل الى مهاوى رماد حياتهم.. فى قمه سهيل يتصاعد الى موجات

من السحاب، وفوق ظهره صناديق مليئة بالأحزان والقرف وأوجاع القلوب المكلمة.
 فى آخر مشوار له معهم. سمعهم يقولون وهم يتحسسون بعيونهم ضلوعه البارزة. القضاء
 عليه رحمة. ساعدت ذلك. لم تختلج فى جسده عضلة واحدة. وعين رأى رصاصة صاحبه وهى تخرج
 من فوهة البندقية بذب طويل من اللظى، إشراب برأسه فى إعتداد. هذا قدره مع عربة قديمة ظل
 يجرها خلفه بصريينكا الأوجاع ويذمى القلب.

إجتاحت اللحظة المغتالة ضبابية الرؤية، وكان زيد البحر يخرج من فيه مصحوباً بصهيل
 كالتوايح، وقد تعامدت الشمس والسياط على ظهره، ثم ينتهى هذا الجهد وعناء المشاركة وعناء
 الطريق برصاصة إندفعت على إثرها الدماء من غرته حتى صبغت عينيه، وحرك الألم عضلات
 جسده بشكل أحال تراب خوافه إلى مجموعة من السحب المتحركة.. الثراب الذى خرجت من
 طينه كل الأمم سيعود مع أمطار الربيع القادم ليشكل من أحوال الطرقات عجيئة جديدة من
 المخلوقات.

وحين تهاوى بجسده فوق الأرض، كادت خوافه أن تسحق حشرة خرجت من عفونة البول
 والروث والطين، واذا رآها بعينيه الجاحظتين وهى تنط إلى داخل إذنه، تعجبت على وجهه ملامح
 الدهشة الأخيرة، وقد سمعها تقول: حاسب يا حمار!



تواصل

القاص عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل

فى الستينات، لم تكن هبة (بفتح الهاء وتشديد الباء) فن القصة القصيرة، بمختلف تياراتها، الاجتماعية والفردية، والذي يأخذ من المنهجين، كل بقدر، قاصرة على القاهرة.

شهدت الأقاليم، العديدة، تضجاً مائلاً، ولعل النهضة الأدبية التى تحققت فى المنصورة، كانت من أبرز الأمثلة، ولعل سلسلة «أدب الجماهير» (كتاب أدبى غير دورى، يصدره أدباء المنصورة) كانت، وما زالت، تحمل أعباء هذا النهوض،

وأماى الآن، العدد الثانى من هذه السلسلة العتيذة، ويضم مجموعة قصص قصيرة، بعنوان «كش ملك» لعدد من أبناء الدقهلية: عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل، زكريا باهى، وجيه عبد الهادى، والمليسترو الذى لا «يُون» فؤاد حجازى.

ويحمل ظهراً لغلاف، إعلاماً، عن مجموعات قصصية لزكريا باهى، وأحمد حسنى «إين هما الآن» وروايات لفؤاد حجازى ولعادل حجازى، ودواين شعر، لـمحمد يوسف وزكى عمر.

ولعل أقسام اللغة العربية وآدابها بالجامعات الإقليمية، مطالبة، قبل غيرها، بتوثيق ونشر، ودراسة هذا الإبداع، واستكناه خصائص إنسان الاقليم وبنائه الاجتماعى والنفسى والتاريخى، كملصق من ملامح الانسان المصرى.

ومجلة «أدب ونقد» تنشر فى هذا العدد، قصة «خاتمة البداية» للقاص عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل، كواحد من أبرز جماعة «أدب الجماهير» إمتاز أسلوبه دائماً، بالحدة، والتحديد، ولعل به بعض المجهامة، الا أن هذه الخصائص، كانت فى خدمة العمل الادبى، فى أول عهد القاص بالكتابة، ويبدو أن الحياة، تقسو علينا، بأكثر مما نشعر به فعلاً. وهنا فارقت حدة اللغة، خدمة النص الادبى، وكم وددت لو أن المجلة، طاعتنى، ونشرت أمثلة، على ذلك، من قصص عبد الفتاح، لأن هذا بالتحديد، كان موضع خلاف، بينه وبينى، وتراكمت القصص لدى المجلة، وفى كل منها،

كان يدا خفية عبثت، لتفسد كل شيء، وطن عبد الفتاح بالمجلة الطنون، وحين التقينا كان لا بد من المصارحة، ولم يقتنع، أو هكذا ظننت، وقال دفاعا، ذوب نفسى اقتناعا به، على اللغة، وعلى الادب ان يحملا بصمات القسوة والقهر، والجهامة القائمة، والتحدى الخشن، وكل هذه القسومات التى تتفظظ بها حياتنا، وزاد دفاعه من حرج «أدب ونقد» فماذا يكون دورها، إذن، اذا لم تقدم صفحاتها لمثل هذا الإبداع بجهامته وخشونته، إلا ان «المبدأ» الذى تأخذ المجلة نفسها به، كان يقف صلبا، اننا لاننشر، إلا فئا توافرت له خصائص الفن، تحققت به أهداف الرسالة، وأولى هذه الخصائص، أن توظف اللغة فى خدمة النص.

واستمر الحرج، الدقيق، الذى تعانيه المجلة، بين قاص له تاريخه المتمثل فى ابداعه الخشن الجميل، وبين قسوة الحياة التى امتدت بأصابعها الغليظة، الى قلم الفنان والى لغته، والى بنائه وتكوينه.

ومن اسابيع، أرسل عبد الفتاح مجموعه قصص أخرى، ووضعتها أمامى، جافلا من الاقتراب منها، وكان لا بد مما ليس منه يد، كما يقولون، وقرأتها، وأخذت نفسا عميقا، أخيرا، سيطر الفنان على قلمه وعلى بنائه وتكوينه، صحيح مازالت الخشونة والجهامة والحدة، لكنها عادت لتكون سمة أسلوب فى تناول وليست عاصفة تقتلع كل شيء.

تحية، للقاص الفنان، المبدع، «المكافح» عبد الفتاح عبد الرحمن الجميل.

محمد روميث

لم يعد الامر مجرد اعادة كتابه التاريخ، بل قراءته قراءة صحيحة وفقا لمنهجية علمية صارمة ودقيقة.. تلك هي دعوة الدكتور سيد القمني الباحث في التاريخ والديانات القديمة نحو نقد العقل العقائدي في تطوراتهِ وتحولاتهِ بل وحتى انحرافاتهِ ومصالحهِ. لاعلى طريقه الفلاسفة وإنما على طريقة المؤرخين.

وفي كتابه الأول (أزوريس أو عقيدة الخلود) قدم جهداً غير مسبوق يتجاوز خلاله كل الروثي السابقة في التعامل مع التاريخ والتراث

وإذا كان كتابه الثاني (الحزب الهاشمي وتأسيس الدولة الإسلامية) قد أثار ردود أفعال عديده تراوحت من بين اتهامه بالتمعدي وبين وصفه بالاجتهاد، فإن ما قدمه الباحث لم يأت بجديد عما سبق أن قدمه ابن خلدون أو الباحث العراقي جواد علي أو الكثير من الباحثين والدارسين، لكن يظل منهج القراءة والتفسير المقصود للواقع الاجتماعي والاقتصادي منهجاً يلقي بالكثير من الضوء على شخصية الباحث وجديته العلمية.

وقبل أن نتعرض لمشروع القمني الكبير في تحديد موقع مصر من التاريخ، والبحث عن الوجهة الصادق للشخصية المصرية نؤكد بداية أن القراءة الصحيحة للتاريخ ليست بالضرورة قراءة واحدة، وليست بالضرورة احتكار طرف للحكمة من دون طرف آخر ولكنها اجتهاد علمي مشروع قد نتفق معه وقد نختلف أيضاً.

«مصرنة المنطقة» ذلك شعار القمني في تحقيق الوعي النقدي بالتراث من خلال تخليصة من كافة المؤثرات الخارجية وأشكال التريف والطمس من تاريخ الملوك والطبقات السائدة والايديولوجيات المهمة

لإعادة تشكيل نظامه الفكرى وفقاً لمنهجيه تاريخية، يقرأ من خلالها الباحث التراث كوحدة متفاعلة وجدلية عبر تسلسل زمنى يمتد من بدأ استقرار الانسان. فالوعى الصادق بأصالتنا وتراثنا يعنى فى رأى الباحث. الوعى بتاريخنا كله وعياً نقدياً دون الاقتصار على فترة محددة فى هذا التاريخ.

«مصرنة المنطقة» ليست شعاراً فرعونياً يجتزئ التراث لحساب مرحلة تاريخية بعينها، ولكنها تأكيد لوعى تاريخى بالتراث فى مواجهة (تهويدية) صبغت المنطقة العربية كلها- برأى الباحث بوعى زائف وهزيمة ميشولوجية ماحقة.

* سألنا من سألناك اين هو المصرى فى التراث؟

هذا هو البلاء المكتشف. الحضارة داخل الانسان المصرى حضارة مهانة بل حضارة كافرة. نحن متهمون فى تراثنا باننا مجرمون، ألا يتحدثون عن (قرعون الجبار وقومه الملاعين المجرمون)!

فهل نحن كذلك؟!.. لقد انمحت الحضارة المصرية برغم ان ذات التراث الاسلامى يؤكد ان ارض مصر كانت دائماً أرضاً كريمة جداً، ومضيفه جداً.. جاء يوسف وترى فى البلاط الفرعونى وأصبح وزيراً للخزانة وجاء موسى وترى ايضا فى البلاط، وأبراهيم.. قبلهم.. بل ان يسوع المسيح حين ضاقت به الارض لم يجد مكاناً فى الكون ليحتوى به سوى مصر. مرعلينا الغزو الاشورى، والغزو الفارسى والغزو اليونانى وكنا دائماً مقبرة للغزاة لكن عندما جئنا عند العرب قلنا «الفتح الاسلامى»! وعندما جاء الاتراك بالعباءة قلنا ايضا «الفتح العثمانى»!

ثم اخيراً جاءنا «الفتح البترولى»!

تاريخ من الاجهاز على الشخصية! لقد جاءوا جميعاً بالسلفى بل واؤكد انهم جاءوا بالاسرائيلى تحديداً!!

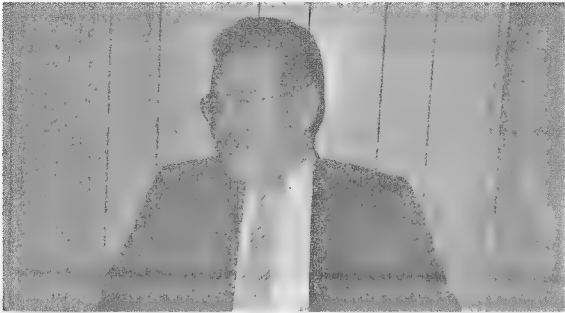
اننا نرفع شعار القومية ولا نعنى بها سوى جزء من تراثنا هو بالتحديد الجزء الذى تم تهويدية وأعيد تصديره اليها مما ادى بنا الى وعى مزيف بحقيقه تراثنا.

كيف أطلب من المصرى صدق المواطنة والصدق مع الذات وأنا أقول له ضع فى المقارنة موسى أمام فرعون وفى نفس الوقت أطالب الفلسطينى بأن يضع جولييات أمام طالوت وداوود المسألة هى المواطنة وليست الدين/ الوطن.. لا أريد أن أقول أن مصر فقدت هويتها عندما أصبحت عربية، بل لا أريد أن أرفع شعار عروبة مصرية لأننى بهذا المعنى سأقول بأن فلسطين والشام والجزيرة العربية واليمن مصرية!!

* قبل ان نستوضح تلك الأفكار تفصيلاً.. لنحدد اولاً مفهومك للتراث؟

التراث ليس مرحله بعينها ولا يقتصر على نسق بذاته، انه جماع تاريخ الامة المادى والمعنوى منذ ان استقر الانسان وأرتبط بهذه الارض انه نتاج تراكم كمى- كيفى لخبرات طويلة وممتدة، ولهذا ماكان لتراثنا ان يبدأ من الحضارات العربية الاسلامية فما كان لها ان تبدأ من الصفر (هذا قانون علمى).

من هنا توقفت كثيراً أمام كتابات وتل هائل من الباحثين المستترين حيث لاحظت اهمال هذه الدراسات الشديدة للتراث القديم وفرض نوع من الانفصالية فى تاريخنا، وكأننا امام منطقتين متقطعة الصلة بينهما



(الحضارات القديمة المنعوتة بالمندثره) وثقافته الحضارة العربية الاسلامية) الطيب التزني قدم جهداً رائعا ولكنه عندما التفت الى القديم كانت مجرد التفاته من باب اكاديميه مفتعله، قبدت منبته الصله بمشروع.

واذا كان للباحثين العرب من الاعتراف بربط الحضارات القديمة بالمنطقة، تبقى الصلة قائمة سلبياً على اساطير وميثولوجيا، مشكّله لنزعات صوفيه كما عند عابد الجابري ونزعات تفريبيه تلقى بالتراث فى المهملات كما عند عبد الله العروى حتى اكثرهم ابهاراً حسين مروة فى كتابه العظيم (النزعات المادية فى الفلسفة العربية الاسلامية) يفاجئنا بجمله (هذا عندما لم يكن التراث قد تكون بعد).. اذن هو يتحدث عن التراث الاسلامى باعتباره وحدة التراث! الجميع يكرس لوضع ثقافى وسياسى راهن هو العربية الاسلامية. بناء على هذه الروىء تتأرجح الاحكام العقلانية فى المسافة الشاسعه الواقعة بين الاشاعره والمعتزلة وصولاً الى القرامطة أو باصدار الحكم بالمعقول المعرفى فى مسافة تقع بين الطب والفقه تختلط الروىء وتستبعد الخبرات القديمة أزاء البحث عن المعقول لان هذه الخبرات فى ظنهم- مجرد اساطير والمطلب الملح الان هو التاكيد على ثقافة مشتركة معقولة تستند الى اصالتنا ولا بد ان تكون عربية اسلامية بينما ٩٠٪ من المحسوبين على الثقافة العربية ليسوا عربا وانما مسلمون فقط. (البخارى، البيرونى، الفارابى، ابن سينا..) مرة أخرى نقوم نحن ايضا بتزييف التاريخ لصالح فكرة. هل هى علميه؟

اننا بحاجة لاعادة نظر فى مفهومنا للعقلانية عندما نتعامل مع هذه النصوص القديمة من تراثنا فما كان للعشويّيه واللامعقول ان تفرز كل تلك الحضارات القديمة.

٠ ما الذى تعنيه بالعقلانية؟

العقلانية ليست مفهوما فى الفراغ وانما حكم يتأسيس على ملاحظة الواقع حتى نكون من خلاله معياراً عن المعقول.

والواقع هنا هو المنظومة التي تندرج في ظلها مفاهيم المجتمع.. الزمن، اللغة، أشكال التنظيمات الاجتماعية والسياسية والترتيب النسقي لهذه الاشكال والمفاهيم.

لقد حاولت الربط بين التراث العربي الاسلامي وبين التزييف التوراتي للوعى التاريخي والتراث الى الحد الذي نعت فيه السلفية بالاسرائيلية ولى بهنك الهام (مدخل الى فهم دور الميثولوجيا الثوراتيه) أكدت على سيادة الوعى التوراتي الزائف وهيمنته على المنطقة مع التسليم بهزيمتنا الميثولوجية والتراثية. لعل تلك القراءة بحاجة الى توضيح اكثر..؟

مسألة شعب الرب فيها كل هذه التشابكات من يشعر أن الواقع لا يحقق اهدافه يحاول من خلال عملية تزييف الفهم ان يخضع الواقع ويطوعه لتحقيق اغراضه ومصالحه هذا هو التاريخ بدأ من الاسكتندر عندما أصبح ابنا لامون وليس ابنا لفيليب، حتى امبريالية اليوم والراسمالية التي تبذل محاولات لتزييف الواقع مع علمها التام بشروط الثورة على هذا الواقع.

علينا ان نلاحظ الطرف التاريخي الذي دون فيه اليهود كقبيلة من القبائل- التاريخ على هواهم في التوراه (القرن السادس ق.م).

كانت الحضارات العظمى القديمة في ذلك الوقت تنهارى (مصر تغرقها صراعات داخلية او كوشين في الجنوب، ولوبين في الشمال) كذلك المرافدين (اشوريين في الشمال وشعوب بحر في الجنوب)، وفي ذات التاريخ تبرز الفلسفة اليونانية.. وكليهما التوراه والفلسفة اخذت.. من الحضارات القديمة لكن الطرف التاريخي والاجتماعي خلق توراه وثبوت في هذه المنطقة وفلسفة وافكار في المنطقة هناك.. المهم هو من قرأ الحضارات القديمة ولماذا؟

* ماهر الطرف التاريخي والاجتماعي الذي فرض خلق التوراه؟.

بالنسبة لاصحاب التوراه كان السبب واضحا.. لابد من مقدس بضع مملكه داوود في خضم تاريخ لايقبل عن تاريخ رمسيس ونبوخذ نصر فكان الحديث عن عهد الرب «يهود» مع داود لتشريع الملك. ويمد العهد في التاريخ لعهد أقدم مع موسى وزيادة في الاصولية بمد العهد لتاريخ أعرق مع ابراهيم... وزيادة في النكاية بمد المقدس ليلقى بظله فوق التاريخ كله ليجعل من وحده الاسباط (والتي لم تتم تاريخيا ولم تكن موجودة أصلا قبل داوود) وحدة تاريخية عريقة...

يصعد التاريخ المقدس الى بداية الخلق بمنهج من الاصطفاءات... اصطفاء شعب من شعب. واصطفاء نسل من نسل.. كل هذا بتراث المنطقة التي دخلت في دور الغفوة بعد ان استلبوا تراث المنطقة لصالحهم.

* كيف تم هذا الاستلاب التوراتي لتراث المنطقة؟



الكيانات المركزية نحتاج تماسكا لايتمسك للنظام الاجتماعي البدوي، واول مقومات الكيان التماسك هو الارض فكان لابد من الاستيلاء على ارض كنعان، والبدء في تمثيل تراث المنطقة. واعادة صياغته بشكل جديد يخدم مصالحهم. بالدين كانت بداية لفهم بعد ان تحولوا عن اراميتهم الاصلية الى اللغة الكنعانية، اللغة العبرية هي (شفه كنعان) او.... لسان كنعان (اشعيا ١٩-١٨). نسبو بطولات الملاحم القديمة الى اباؤهم الاوائل وادرجوا الابطال في الميثولوجيا القديمة للمنطقة ضمن النسل العبراني.

ويرى الباحث (ايغار لسر) وهو متحيز لليهود ان (تابوت العهد) يعود بنا الى مساكن آلهة النيل، واثار السحر ترجع بنا الى مصر كما نذكرنا قصة الطوفان والارقام الغامضة ببيابل كما ان اسطورة الجنة وشخصية الشيطان تعيد الى اذهانتنا بلاد فارس.

ويرى عالم السومريات (كريم) كل آراء السومريين في الكون والدين قد انتقلت بتفاصيلها الى الفراء.

ويرى عالم المصريات (برستد) ان العناصر الثقافية الكنعانية التي اثرت في اليهود الفراء تعود بدورها الى اصول مصرية وراقدية.. فحكمه الملك المصري الاناسي المعروف (بنصائح الى مري كارع) قد وجذت طريقها الى سفر صيموثيل وسفر الامثال، كما اثر مفهوم المصريين للعدالة في سفر ملاحي، كما يؤكد ان اليهود كانوا على علم بانشودة اخناتون العظيمة لاله الشمس بعد ان قارنها بسفر المزامير كما كانوا على علم بحكم الحكيم المصري (آمن موي) بعد ان قارنها باسفار (ارميا والمزامير والامثال)

وفي انقاض مدينة (اوغاريت) الكنعانية القديمة (تل شمر حاليا) عثر على ثروة من المدونات الكنعانية التي الفت ضوئا مباشرا على اصل ميثولوجيا الخلق التوراتية وكان اهم ماورد فيها تطابق الاحداث في اسم ابي البشر ادم وهو كما ورد (اب ادم ويغرب) اي ويقترب ابي البشر.

ثم احتكروا النبوات جميعاً في تسليمهم وأصلابهم وليس هناك شهادة لهم بالتفوق الاكيد سوى التسليم بهذا الاحتكار برغم انهم بدأوا من ديانات المنطقة.
والاضافات التي اعادوا فيها صياغة تراث المنطقة لصالحهم ولاغراضهم بفتح عن نفسه من روايات عديده مُغتصلة في صراع الراعى والمزارع

- فتروى التوراه مالم يقله الاصل البابلى او الكنعانى او المصرى.. (ان ابا البشر ادم قد انجب اخوين (هابيل)، (قابيل) وكان هابيل راعياً للغنم وكان قابيل عاملاً في الارض وحدث بعد ايام ان قابيل قدم من اثمار الارض قرباناً للرب وقدم هابيل من ايكار غنمه، فنظر الرب الى هابيل وقربانه ولكن الى قابيل وقربانه لم ينظر، فاغتاز قابيل جداً وسقط وجهه، وحدث ان كانا في الحقل قام على هابيل أخيه وقتله، «سفر التكوين ٤-٨٤٧» هكذا ميز الرب الراعى على المزارع، أوميز العبرانى على المصرى والكنعانى والرافدى منذ بداية الخليقة.

واذا التفضيل الربانى لهابيل العبرانى. ماعليه الا ان يترك الارض وتاريخه فيها للراعى الطيب...
واما مدن كنعان الفلسطينية.
(أما مدن هؤلاء الشعوب التى يعطيك الهك نصيباً فلا تستبق فيها نسمة ما)

* لقد تحول الواقع التاريخي بذلك الى لاهوت عنصري فرض وعيا زائفا بالتراث لكن كيف ساد هذا الوعي وعارس امتداداته الى التراث المسيحى والعربى الاسلامى كما تنصرون؟

هذه الاضافات التوراتية المصدرة الينا وجدت طريقها فى المسيحية وفى كتب التراث الاسلامية فالنصوص التوراتية هى كتاب مقدس واحد مع الاناجيل بل وعلى ذات الدرجة من القدسية تأسيساً على قول المسيح (لا تظنوا انى جئت لالتمس اناموس أو الانبياء ما جئت لالتمس بل لاكمل)
وهو امر له بعده الخطير فى دخول الاسرائيليات كعمد اساسية للايمان المسيحى. وصحيح الاسلام يضع من شروط الايمان شرط الايمان بالنبوات التى سبقت الرسالة الاسلامية واكدت ان كل الانبياء السابقين من بنى اسرائيل انما كانوا مسلمين.

هذا مع التصريح الواضح فى الحديث النبوى عن البخارى (بلغوا عنى ولو ايه، وحدثوا عن بنى اسرائيل ولا تخرج).. وهذا ما استند اليه طيحه كتاب السير والتاريخ المسلمين وعلى رأسهم ابن كثير معلناً انه مسيجعل من روايات أهل الكتاب مصدراً لاغنى عنه،
وابن كثير وزيداً فى النكايه من ابناء فلسطين من مواليد بلده (شركوين) وعاش حياته فى مجدل لكنه يجعل من كنعان الابن الكافر من بنى نوح والذى قال (ساوى الى جبل بعضنى من الماء)
اما المسعودى فاسعده ان يردد (ودعا على ولده حام لامر كان منه مع ابيه قد اشتهر فقال ملعون حام عبد عنيد يكون لاخوته ثم قال مبارك سام)
ولن نجد كتاباً تراثياً واحد يخلو من ذكر القصة التوراتية الملقومة مع اضافات وشروحات لانصاف سام على حام أو لانصاف الراعى على المزارع أو اهل البادية على اهل الوديان الحصية.. ومن هنا نفهم لماذا اصبح الفراعنة ملاعين مجرمين.

والادهي ان هذا التعريف التوراتي لم يزيّف وعى رجلاً بسيطاً لكنه زيف ايضا وعى العلماء
وبالبحاثين.. اننا امام نصب تاريخي.. على سبيل المثال اكتشف الاثاريون مدينة (ابله) ثم قراوا
مكتشفتهم في ضوء الملون التوراتي
حفریات مدينة اريحا في فلسطين عندما كشف العالم الالمانى (سيلين) اسوارها ١٩١٣ اعلن انه
اكتشف الاسوار التي دمرتها صيحات الشعب العبري بقيادة يوشع بن نون والتي جاء ذكرها في الاصحاح
الثاني من سفر يشوع (ومسألة الصيحة هذه تتكرر!)
على حين جاء بعده الاب الفرنسى (دى ثور) لتراجع المسألة ويؤكد ان اريحا لم تكن مسكونة
ولاموجودة حين وصلها الاسرائيليون!

وفي التوراه نجد ان يشوع يوقف الشمس والقمر لينتقم من اعدائه.. من هم
بذاه؟ انهم الفلسطينيون اهل البلد.. لكن الشاعر احمد شوقي يائى فيما بعد
وبخاطب الشمس بانها اخت يشوع الذى اوقف نظام الكون دون ان يحلل أحد أو
يتسأله كيف؟

اليس وعى احمد شوقي بالتاريخ الدينى وعيا مزيها؟

تاريخ العالم ليس آلة تاريخ هذا الشعب العبراني فلا توجد نصوص مصريه اطلاقا لا بالتصريح ولا
بالتلميح تقول ان حدثا قد حدث في التوراة قد حدث فعلا لا الخرج ولا الدخول برغم التفاصيل الدقيقة
التي سبيلها الفراعنة من احوالهم.. كما لم تسجل ابيه نصوص اخرى في ايه دوله قديمه حدثا توراتيا حتى
بنوخنصر الذي اقيمت حوله الاساطير في التوراه

*ولماذا تم اغفال هذا الاحداث (دخول اليهود مصر وخروجهم) في المتديون
الفرعونى؟

لأنها على الاغلب كانت اخبار غير جديده ~~بها لا هام~~ أو المتديون بالاضافه الى ان مام تاليفه في
التوراة والعهد القديم لم يحدث
هكذا خلق العربابيون الوهم وصدقوه بل وفرضوه وعيا ~~ساندا~~ على "المنطقه" مرت الخدعة على الجميع
لامبراطوريات تنهار، ولغات القديمة تنقرض والمفروض ان نؤمن بهذا التاريخ ~~المترتب~~ بيشا هو ليس اكثر
من قصة قبيلة حولت الوهم الى ايمان يحافظ على تاريخ مزيّف.
لقد دخلنا عصر الايمان المفروض واصبحت اسرائيل مركز التاريخ وانتشرت المسيحية واكدت ذات
لقصص والاسلام لطرف موضوعي يتعلق بوضع اليهود في المدينة ووضع المصطفى عليه السلام في مكة
كد على ذات القصص.

لقد كرهنّا تراثنا.. كرهنّا الفرعون.. لان اليهود كزهرة دون ان نبحث لماذا؟
واذا بحثنا نكون الطاقة الكبرى والمجاهبة بالكفر.. لقد انقطع التاريخ.. نرف.. ولكنه نزول دخل
لتوراه

اصبح الوطن التاريخ هو فرعون الجبار وقومه الملاعين.. اصبح الوطن التاريخ ينتمى للسيد الغائب

ورموزة في المملكة العربية السعودية... قادما بالسلفى اى بالاسرائيلى محديداً . ان علينا في ضوء الحضارات ان نحاول قراءة التاريخ الدينى.. الصراع بين حضارة الراعى وحضارة المزارع عند المزارعين يتجلى العنصر الالهى المقدس فى الطبيعة.. الزرع المطر فكان الاله هو عنصر الطبيعة ذاته ولهذا اتسمت الحضارة الزراعية بالحرية والتعدد العقائدى لايعجبك الاب فلتعبد الابن بل ان الفرعون لم يحرم عبادة ولم يقرض عبادة.

اما البدو وحضارة الرعاء فقد كانت لهم الهتهم المستقلة والاله هو الضامن لشعوب بلا ارض، لتمامسكها واستمرار تاريخها ولهذا كان الايمان المفروض والتحريم ازاء اى اعمال للفهم الذى فرض منطقة على المنطقة فصدق المجتمع على هذا التزييف ومن هنا صبت كل كتب الترتل التوراتية والاسلامية اللغات على راس الفرعون

* تبدو شرفينا تحتكر الحكمة لمصالح حضارة المزارع فى حين ان قبائل البدو عرفت ايضا تعددية العقائد قبل الاسلام والاسلام نفسه يؤكد (من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر)...

الموضوع المطروح هو الذى فرض هذه الاجابة (علاقة التراث بالتهويد فى الشخصية) ولان حديثنا كان عن العبرانيين بدا كما لو كان تعصبا وشوفينية للتاريخيين برغم انى لا انكر دور العامل البيئى لكني اتكلم عن اسرائيل (كحالة خاصة) كقبائل قامت بسلب التراث.

* القرآن نفسه اكد فى اكثر من موضع على تحريف بن اسرائيل الكلام عن موسى (فويل للذين يكتبون الكتاب بايديهم ثم يقولون هذا من عند الله) (البقرة) (وجعلنا قلوبهم قسية يحرفون الكلم من مواضعه) (المائدة).

الاسلام اذن لم يسلم بالهزيمة التراثية امام الاسرائيليات وحكمك على الحضارة العربية والتراث القومى بالتصديق على الوعى التوراتى الزائف يشكل اعتداء وتعدياً فى حكمه الاطلاقى او على اقله بحاجة اكبر الى تحديد فهمك الموروث الاسلامى؟

هذا مرقف لانحسد عليه لانا نحن نضطر للتحدث فى الدين ذاته، وهو له رجاله المتخصصون وانا لا اكتب فى الدين ولكن اكتب عن هامش المنة الاجتماعى والسياسى والتاريخى (وستدخل هنا الى مشكلة نسخ القرآن التى افضل ل نتجاوزها الآن فى حوارنا هذا)

* انت مدعو اذن الى الانتقائية؟

انا لا ادعو الى انتقائيه ولا الى تصفيه او تنقيح للتراث فهذه مهمة كان لابد ان يكون لها رجالها من زمن على ان يراعى علاقة النص بالواقع والحدث الاجتماعى السياسى والاقتصادى.. فلا نخفى نصاً لانه



يتعارض مع ايدولوجية قائمة وفي رؤيتي للموروث الاسلامي ارى ان الثقافة ليست عملية محايدة رغم اني احاول ذلك لان العلم يفرض صرامته، لكن المقصود انه بداخل التراث هناك ثقافتين وايديولوجيتين ثقافته سائدة واخرى مطحونة. والعروبة المطروحة الان هي عروبة سلطوية، والتراث المطروح هو تراث مؤسسات وسلطة وانا اتخذ موقفا واضحا من التراث المعبر عن سلطة مدافعا عن موقف اخر لقراءة التراث بمنهج اجتماعي تاريخي لايفصل الحدث عن سياقه وواقعه خاصة في ضوء مناطق تراثيه تم التعميم عليها

*** ما المقصود بالمناطق التي تم التعميم عليها؟**

موقفنا مثلاً من دولة القرامطة.. ثورة الزنج.. المعتزلة.. كل ذلك لايتضح لان الجميع يتكاتف من اجل سيادة فكر واحد هو فكر الأشاعرة وهذا طرف سياسى يسعى لتأكيد سيادة طبقة.

رسامو الكاريكاتير

ايهاب شاكر / محسن اللباد / رءوف عياد / بهجت عثمان

يشاكسون ويخلقون الصدمة

شريف فتحي

الكاريكاتير: فن المبالغة في رسم الملامح والأشخاص.. نراه كل يوم على صفحات الجرائد والمجلات.. فنضحك حيناً ونبكي أحياناً دون أن ندرك بدقة ملامح صانع هذه الخطوط المعبرة. ومقولة أن الكاريكاتير هو نبض الشارع ووسيلة التعبير عن سخرية المطحونين لم تأت من فراغ.. فرسام الكاريكاتير لم يعد صاحب خطوط يعبر بها عن أفكار غيره وهو ما شاع لفترة طويلة في الصحافة.. بل أصبح رسام الكاريكاتير أفتاناً له موقف.. يملك رؤية سياسية واجتماعية وخطوطاً مميزة يعبر بواسطتها عن أفكاره وأحلامه وأحزانه.

لقد قال الكاتب الكبير كامل زهيري عن فن الكاريكاتير: انه ليس ابن الديمقراطية والليبرالية والحياة الدستورية الحديثة منذ منتصف القرن التاسع عشر الأوروبي.. فالتنكيت والتبكيت سلاح عبد الله النديم، وأبو نظاره أقدم من العصر الحديث.. فالفكاهة فن انساني يصحب المأساة الانسانية منذ فجر التاريخ، والتشويه والتعذيل والمبالغة والمسخ... تحطيم للسلوف، وهو انقلاب فكري، اذ قلب نظام المنطق المعتاد حين لا يصبح الفكر فكراً خلافاً وتصيبه «الفشولة» «والرهرطه» في فرط الاعتياد»

وبالفعل فان فن الكاريكاتير أصبح له دور فعال في توجيه الرأي العام وفي خلق «الصدمة» التي تستوقف المجتمع ليعيد حساباته.. وبعيداً عن (التكته) والصور الهزلية تقع مجمعة من رسامي



الكاريكاتير وراء المكاتب وفي الشوارع والمقاهى.. فتحاول بصدق اقتحام الحياة اليومية لتعكس لنا واقعنا الذى نراه فى خطوطهم الساخرة..
لذلك كانت الرحلة فى قلوب وعقول هؤلاء الرسامين ضرورية لتتعرف على افكارهم وانفعالاتهم فنحن نريد أن نحاوهم لا أن نكتب عن اعمالهم.. فلقد رسموا كثيراً

«جيل تلفزيونجى»

عندما ذهبت لمقابلة الفنان التشكيلي ورسام الكاريكاتير ايهاب شاكر رجب متحمساً ليفجر مابداخله من افكار وخواطر.. وباغتني قائلاً:
«أنت تعرف أن الكاريكاتير عبارة عن وجهة نظر خاصة للحدث... وقد كان يلعب دوراً كبيراً فى وقت كانت فيه الامكانيات الاعلامية أقل.. لذلك كان الكاريكاتير يضيف للحدث بعداً جديداً.. ولكن اليوم تنتقل المعومات بسرعة خرافية بين المناطق المختلفة فى العالم فأصبح من الصعب توحيد وجهات النظر لتشكيل الرؤية الخاصة..»

توقف عن الكلام موجه نظره ناحيتى فى انتظار أن اسأله.. وبالفعل القيت عليه بامثلى دفعه واحد وتركت له مهمة ترتيب الاجابة عليها فقال:

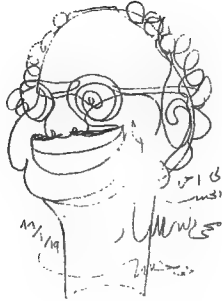
«إن زهوة النظر المنشورة قاصرة كما اصبحت الصحافة قاصرة.. فانا عندما أحصل على المعلومات أستطيع أن أتخذ موقفاً رافضاً أو مؤيداً أو ساخراً لاعبر عن رأيى تجاه هذه المعلومات.. ولكن مع سرعة

سند



تدفق المعلومات يضيق بريق الخبر لانه لذلك اصبحت النكتة الشعبية تسبق وجهة النظر في الرسم الكاريكاتيرى.. وبالتالي يصبح الكاريكاتير فى موقف عاجز أمام قوة المعلومات.. وفى هذا المطلق ايضا اعتمدت اوربا على التعليق المرئى أو التحرك المصاحب لنشرة الاخبار وبالتالي فان دور رسام الكاريكاتير الحديث يجب ان يرتبط بالتواجد فى خضم الاحداث ليعلق عليها اما بالرسم واما بالتعليق الكاريكاتيرى..

نحن جيل غير موجود.. نعانى من عدم الاستقرار.. انقلبت الموازين.. واصبحت حرية الفرد اسطورة يحلم بها الجميع حتى فى المجتمع المسمى بالحر.. فالانسان المعاصر يخضع تحت وطأة ضغوط كثيرة فلم يعد له قيمة داخل مجتمعه تعددت المصالح وتشابكت.. والفرد أو المواطن البسيط مطحون فى دائرة هذه المصالح.. تلك هى حيثيات حكمى للمتطلبات اليومية التى نعيشها.. والكاريكاتير دوره حساس جداً بالنسبة لكل هذه المسائل.. فنحن لانملك كل مقومات التعبير عن ارائنا لان الفرة ليست فى يدينا.. فما الذى يجب ان يقوله رسام الكاريكاتير؟!.. ان عنصر المال أصبح يسيطر على حياتنا.. والدولار أصبح هو حاكمنا الحقيقى.. فاين اذن تقع مسئوليتنا نحو تربية الاجيال الجديدة؟!.. انها اسئلة صعبة.. لذلك بعدت عن الكاريكاتير وعن شخصياتى فى (جيل تلفزيونى) والكاريكاتير السياسى الذى كنت ارسمه فى الستينات.. فالصحافة الآن تمر بمرحلة افلاس والكاريكاتير بالتبعية تضاعل حجمه أمام غول ما يسمى بالعالم المادى.. فانهجت الى رسوم الاطفال والرسوم المتحركة حيث يمثل فيها الزمن عنصراً اساسياً فى التعبير بالحركة وليس بالشكل.. والحركة هنا هى لغة للامى كما هى لغة للمثقف.. ولقد حققنا تقدماً ملحوظاً فى هذا المجال ولكن مازال الحوار طويلاً فانا احاول من خلال الاطفال أن أحذر من مناطق الخطر ليتفادى الانسان البرىء والمرتبك بين المثل والقيم العليا: الوقوع فيها.. انا اقول للطفل الصغير (خللى بالك).. الكبير فسد والامل فيك انت..



وضعها في ترتيب الكون فقر مهم طالما ان وجودها مهم لتأكيد معنى الحياة..
أما بالنسبة للمرأة والكاريكاتير.. فهناك عدة نساء يرسمن في صحف ومجلات عالمية.. أيضاً هناك

أديبات ومكافحات استطعن إثارة فكرة حقوق الانسان بشكل رائع.. فالمرأة جزء لا يتجزء من فكرة الدنيا.. ومقولة أن الرجل هو المحرك الأساسي غير صحيحة خاصة وأنها تبرر للرجل فرض وصايته على المرأة بشكل عام.. ولقد تناولت مشاكل المرأة كثيراً من خلال رسوماتي (شمشون ودليلة) في الستينات.. وكانت تلك الرسومات تعكس التغيرات التي مرت بها المرأة وقتها.. أما الآن فإن المرأة في شدة الضغط عليها أصبحت تطلق سخريتها أولاً بأول على الرجل.. لذلك فهي لا تحتاج الى الكاريكاتير.. أما الرجل فهو بالطبع يحتاج الى الكاريكاتير لينفخ عن نفسه!!..

«مش مسموح بالجنان»

إن الكلام عن الكاريكاتير لا بد أن يتبعه ذكر الفنان محيي اللباد- رسام الكاريكاتير بمجلة صباح الخير والفائز بالجائزة الذهبية في بنالي رسوم كتب الاطفال الدولي بتشيكوسلوفاكيا عن كتابه (كشكول الرسام)..

.....؟

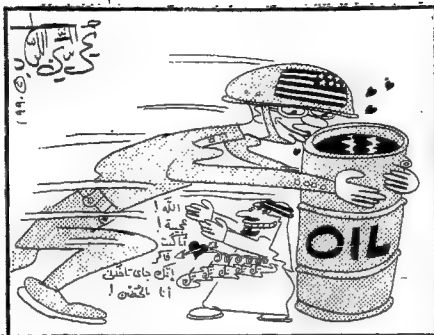
• الكاريكاتير ليس مجرد موقف.. والرسم لا يتناول موضوعاً يتجاوز الواقع الحالي.. فهناك الملموس المباشر وهناك أيضاً المحترى الذي يقدمه الرسم.. فاختيار الموضوع مهم جداً.. وقبل مدرسة (صباح الخير) كان الكاريكاتير يرسمه خواجهات في البعكوكه والاخبار.. كان هذا هو الكاريكاتير.. ولكن منذ أن ولدت



(صباح الخير) تغير منهج الكاريكاتير.. وبحساب التواريخ يمكننا القول ان تلك الفترة كانت تحمل في طياتها مشروعاً قومياً.. فكانت فترة استبدال قيم وتوجهات وشعارات للتعبير عن المشروع الجديد حيث التحق جيلى بهذا المشروع منذ بدايته.. اما اليوم فلقد اختلفت المسائل واصبح الثبات هو الهدف، وإذا كان

هناك اية محاولة لتجاوز هذا الثبات فى محاولة للتعبير فان ذلك يعتبر مشكلة (صباح الخير) عند صدورهما لم تشبه اى مجلة أخرى.. فكانت تتضمن فكرة التعبير.. ولكن حالياً نجد ان هناك اتفاقاً لتثبيت الامور ويعنى اصح (مش مسموح بالجنان) لان التغيير فى الكاريكاتير مثلاً سيقود الى تغيرات أخرى..

. الكاريكاتير تعبئة وليس تنفيساً.. وفى الوقت الحالى لا يوجد مشروع يحتاج الى تعبئة.. لذلك نجد أن معظم الكاريكاتير الان عبارة عن صمام للتنفيس بما فيه رسومات كاريكاتير المعارضة المصرية التى تنتقد (بالترتيب) رئيس الوزراء.. وزير الداخلية.. وزير التموين.. وزير الاقتصاد كما لو كانوا مسئولين عن ما يحدث..



وهذا المنهج فيه نوع من تطبيش الرعى

. مدرسة الكاريكاتير الحديث قامت على اكتاف جورج البهجورى والراحل حسن فؤاد وصلاح جاهين.. جورج مثلاً رسام مصرى ينقل مصريته الى الكاريكاتير.. وصلاح جاهين كان يملك وعياً سياسياً ساعده فى تجدييد شخصيات رسوماته الرمزية التى تناولت قضايا مثل الفساد والاستعمار والحرية فكانت لديه القدرة على وضع افكاره السياسية فى قالب مضحك وكاريكاتيرى دون الاعتماد على منهج التوجيه المباشر.. فمثلاً فى رسوماته (نادى المرأة).. تكلم جاهين عن نسبية القيم وتغيرها بتغير الظروف.. وهذا النوع من الكاريكاتير كان مضحكاً ولكنه فى نفس الوقت احتوى على عنصر التعبئة.. ايضاً رجائى ونيس الذى كان مشروعاً لفنان كبير.. دخل (سكة) العبث والجنون لي طرح وقتها افكاراً فيها تجاوز وتحديده.. وهو نوع من الكاريكاتير يعتبر تقدماً الى حد كبير لانه يتصدى للموت والجحود.. كذلك حجازى برسوماته التى تصور الرجل الفقير.. والطبلة ولبة الجاز استطاع ان يخلق عالماً كاريكاتيرياً كان غير موجود من قبل.. فعبّر عن واقعنا اليومى وقتها..

. ان رسم الكاريكاتير اصبح مهنة او حرفة ولم يعد يعبر عن فكرة او وجهة نظر.. فمعظم المجلات الآن عبارة عن (مجلات حلاقين) التى أثرت بشكل مباشر على القارئ او المتلقى.. لذلك اصبحت العلاقة بين القارئ والرسام مقطوعة وكلاهما لا يفهم الآخر.. فالقارئ يحتاج الى اعادة تكوين من خلال مجله قادرة على مخاطبته.. فنحن نجد نماذج ممتازة فى القصة القصيرة والشعر والرواية حتى الكاريكاتير فيه الجيد والهابط ولكنها جهود متفرقة.. قارن بين أغلفة روز اليوسف منذ عشرين سنة الى الان وستعرف ما أعنى.. وبالمنااسبة ما معنى ان رسام كاريكاتير يرسم فى منزله ثم يرسل إنتاجه الى المجلة للنشر!! ان هذا دليل على فقدان التواصل بين هيئة التحرير ورسام الكاريكاتير..



.. لا يستطيع ان استوعب فكرة ان يكون رسام الكاريكاتير موظفاً.. فلا .. دون هناك مسافة بين مرقف الرسام ومرقف المؤسسة التي يعمل بها، هذا بالطبع وضع معقد ليس له سبيل الا في بلاد العالم النامى.. وبصراحة فانا لا أعتقد ان وضع الرسام كموظف بعيد عن اسباب تدهور الكاريكاتير.. فلا أحد يتقاضى مرتبا عن رأيه.. لذلك اصبح لاغلب رسامي الكاريكاتير حرف موازية مثل الرسم في كتب الاطفال والاخراج الصففى..

غير صحيح ان رسامي الكاريكاتير في اوربا اغنياً.. بل على العكس فهم يعتمدون على رسم الاعلانات مثلاً كمصدر للرزق حتى يحافظوا على استقلاليتهم.. ومهم جداً الا يرسم الفنان ما يخالف ضميره..

.....

.. الحركات الطلابية لم تخلق كوادراً في رسامي الكاريكاتير.. فلقد قمت بزيارة العديد من الجامعات لاتباع الحركات الطلابية وجرائد الحائط ولكني لم اجد المعادل الكاريكاتيري في هذه الجرائد.. وهذا مؤشر على ان الكاريكاتير اصبح مفصولاً عن الحياة.. فالمؤسسات الصحفية لا تريد كاريكاتيراً سياسياً بدعوى (الاستنزاف) و (الناس عايزة كده)..

.. ان اتهام الكاريكاتير بالمحلية فيه سذاجة.. فلقد رأيت في الغانيا نشيالات تايمز كاريكاتير مصري لشاكل محلية جداً.. العالمية ليست هدفاً في حد ذاتها لانها عملية انتخاب يحددها التاريخ، وهذا ينطبق على جميع أنواع الفنون، ودورنا ينحصر في المشاركة وتبرير وجودنا لنحن جانباً احساسنا بقصيدة المهزوم تجاه ثقافة المنتصر..



رؤية لا تاليفه:

كان لقائى مع رؤوف عياد رسام الكاريكاتير ب مجلة [صباح الخير] وجريدة (الاهالى) هادئاً وممتعا فى نفس الوقت.. مما شجعتنى على الدخول فى موضوع الكاريكاتير دون تمهيد او مقدمات.. فهو بذلك فطرى عرف مايجول بخاطرى.. لذلك بادى فى بقوله:

* الكاريكاتير بالنسبة لى حياة كاملة.. واعتقد انه مرآة حقيقية لكل مايدور حولنا عالميا ومحليا.. أنا شخصيا انتقستى فى خلال الكاريكاتير.. وأجد فى الكاريكاتير الماوى الوحيد للتنبس عن الاحلام والاحباطات انا لا افكر ماذا ارسوم.. ولكنى ارسوم ماأراه.. وما أفهمه.. فالكاريكاتير ليس «تأليفا».. ولكنه «رؤية» تبدأ فى البيت.. ثم الشارح لتمتد الى الحياة كلها..

* حسبة الكاريكاتير اختلفت الان.. فالمجتمع قد تغير بشكل رهيب.. وأنا فى جبل يختلف عن الجبل الحالى.. فقد ولدت مع أحلام ثورة ومجتمع يتغير.. لذلك كبرت وفى داخلى آفاق ما.. فعشت مراحل صعود وهبوط ولكن كان هناك احساس ما.. وأمل ما.. وفعل ما.. تحقق جزء كبير منه وسقط الآخر..

أما الان فالحسبة مختلفة.. الاشكال اختلفت كما اختلفت سلوكيات البشر.. المرأة اختلف شكلها.. والحياة نمطها أصبح أكثر شراسة.. والتعبير عن كل ذلك صعب.. فلم تعد هناك مفردات اجتماعية واضحة.. والواقع الاجتماعى غير حقيقى.. فالفكر اختلفت حسبته والفنى ايضا اختلفت حسبته وقيمة العمل غير موجودة إنما قيمة «الشطارة» هى السائدة.. والكاريكاتير فى خضم هذا التغير يطرق فى



كثير في معالجاته «السائد» في المجتمع.. وهرايقه في رأيي اصلاحي ولكن الدوره مستمره..

والتناقضات اكثر استمرارا..

؟.....

انا ارسم المرأة كثيرا... استمتع برسم تفاصيل حركتها.. واغلب رسومي تدور حول الحب.. والحياة.. والمجتمع.. ولكن للأسف ايضاً الحسية اختلفت.. كثير من «التخلف» اصابنا وقليل من التقدم احرزناه، على الرغم من ان نسبة عاليه جداً تعمل.. ولكن فكرة العمل نفسها اصبحت «مهترمه».. اعنى مجرد هروب في البيت وضغوط الحياة الزوجية والملل وقضاء اكبر وقت فراغ خارج المنزل.. هذا بالاضافة الى القصور في رؤية العالم حولنا.. والتعبير عن هذا كاريكاتيريا شئ صعب ومفزع.. فالعاذير في المجتمع ذاته اصبحت كثيرة.. والعقد النفسية اكثر.. وأنا أتصور ان الكاريكاتير يمكنه ان يلعب دوراً عظيماً في وتنقية ماحدث لو تناولنا حياتنا بجرأة اكثر.. وحده اكثر..!!

* السياسة هي الكاريكاتير:.. والكاريكاتير السياسي فهم جداً.. والتعبير عنه صعب للغاية.. وأنصوّر أن قليلاً في رسامينا يستطيع ان يعبر عن الواقع السياسي بشكل واضح وجريء.. لذلك فأغلب رسومي يغلب عليها الطابع السياسي.. فالامل في التغيير مهم جداً عندي.. رسمة التمرد كانت مشكلة حياتي منذ صغري.. هذا مع الأخذ في الاعتبار أن الكاريكاتير السياسي له أصول وتقاليد خاصة جداً ابرع من رسمه في رأيي هو عبد السميع ورخا من الاجيال القديمة.. وصلاح جاهين (الله يرحمه) وحجازي



من الأجيال التالية.. وما زال حجازي قادرا على العطاء الكاريكاتيري السياسي ولكن لا اعرف لماذا «فترت» همته.. واستسلم للاخياط بشدة!.. ايضا رسوم ناجي العلي تعتبر في ابرع الرسوم السياسية عربيا.. أما أنا فاعتبر نفسي امتدادا لمدرسة حجازي..

* المجتمع يتغير وبالتالي أصبح الكاريكاتير الاجتماعي في حد ذاته سياسة.. وكل كاريكاتير ينشر الآن فله سمة سياسية سواء من قريب أو من بعيد.. المهم هو كيفية التعبير عن الفكرة بوضوح وبأقل التفاصيل..

* إن مناخ الحرية المسموح به حالياً يدفع الكاريكاتير الى التقدم على مستوى الصحافة عموماً.. ولكنني أتمنى ان يكون هناك تجمع كاريكاتيري عربي موحد نحاول من خلاله أن نلحق بأدوات العصر صحيفا ومهنيا وفنياً.. فنحن مازلنا متشرذمين في الناحية الفنية في مجال الفن الصحفي الكاريكاتيري.. لا يوجد تجمع عربي واحد يجمع هؤلاء في سلة واحدة..

* لا بد للكاريكاتير ان يكون «تصادميا» مع المجتمع ومع كل الفئات بمعنى ان فكرة «الاضحاك» غير واردة كهدف رئيس للكاريكاتير.. المهم هو رصد حركة المجتمع بهدف نقدها وتوجيهها في خلال اطار واضح..



ياريت يموت بهجاتوس

وجاء دور (الزعيم بهجاتوس) أو الفنان الصقري بهجت عثمان ليقول:

* في بلاد العالم النامي يلجأ رسام الكاريكاتير في كثير من الأحيان لاستخدام الرمز.. خاصة إذا أراد أن يترك بصمة ثابتة على موضوع معين.. هكذا فعل الراحل ناجي العلي عندما اخترع شخصيته حنظلة... وهناك أيضاً شكل مختلف مثل شخصية «بهجاتوس» التي اخترعها لتدين الحكم الديكتاتوري في الدول النامية.. فهذا النموذج مثلاً في اختيار شخصية ثابتة يخرجني من مأزق الهجوم على حالات فردية.. لأنني في هذه الحالة أقوم «لتجميع مواضيع عامة لتلبس ثوب شخصية واحدة.. وبالطبع فأنني استمد استمرارية هذه الشخصيات الثابتة في استمرارية الأوضاع التي أهاجمها.. فمثلاً في كتابي «حكومة وأهالي» ألقيت الضوء على فكرة المقارنة بين الحاكم والمحكوم والعلاقة بينهما.. وطالما أن الدكتاتورية باقية ستظل الشخصيات في رسومي باقية أيضاً..

* لقد ظهرت هذه الشخصيات الرمز في كاريكاتير صلاح جاهين لنقد الروتين الحكومي كما في رسومه «دواوين الحكومة».. ونقد مسألة عدم احترام الوقت في رسوم «قهوة النشاط».. تلك الشخصيات كانت تختلف كثيراً عن مانراه الآن في شخصيات كاريكاتيرية جديدة مرسومة بشكل مسرحي أكثر منها كاريكاتيري... فهي لا تعكس الواقع من خلال فكرة جديدة، إنما هي شخصيات مسرحية تهدف من خلال حوار يفتقد الأدب إلى (لم الزباين).. ويعني أصح فإن هذه الشخصيات الرمزية تثقل (كاريكاتير مسرح نجم)...



القنايين الى بيثلوا للشعب انتصروا على الأزقيه الى بيثلوا بالشعب !!

وليلي» للهجوم على ما يسمى بالحب القوي.. و«هارون الرشيد» لنقد فكرة تعدد الزوجات.. «الديك والفرخة» لمناقشة رؤية الرجل للمرأة.. و«المجمع اللغوي» للهجوم على الحداثة في الكلام.. فالمسائل كانت مفتوحة وكنا نملك رغبة الانفتاح على النقد الموسع.

* ليس هناك كاريكاتير غير سياسي.. حتى تغير مفهوم العلاقة بين الرجل والمرأة فهذا نوع في السياسة.. الهجوم على غلاء الاسعار يتضمن سياسة.. حتى اذا سكنا نكتا لامعنى لها في وطن له هموم فان هذا يقيد سياسة لان هذه التكت تضحك الناس وبالتالي تتوارى خلفها هموم الوطن.. العلاقة بين الرجل وزوجته ونظرة المجتمع للمرأة فيها سياسة.. فالمرأة نصف المجتمع واذا ما طالبنا المرأة بالبقاء في المنزل وعدم المشاركة في العمل فان هذا معناه تقليل الانتاج القومي بمعدل النصف وهذا ايضا سياسة..

* في مرحلة الستينات ظهرت مجموعه هائلة في رسامي الكاريكاتير في وقت واحد مثل حجازي.. ايهاب.. حاكم.. جورج البهجوري.. رجائي... الليثي.. اللباد... زقوف... ناجي.. وهؤلاء كانوا يملكون حلما واحدا يسعون لتحقيقه.. ولكن في اوائل السبعينات لم يستطع هؤلاء التعبير عن انفسهم بالرغم من الديمقراطية الكاذبة السائدة وقتها فلم يكن هناك رقيب في الصحافة ولكن رئيس مجلس الادارة في المؤسسة الصحفية اصبح بشكل غير مباشر هو الرقيب.. لذلك اتجه معظم هؤلاء الرسامين دون اتفاق الى رسوم الاطفال لان هذا النوع في الفن فيه تفاؤل.. فنحن ننادي بغد افضل من خلال رسوم تخاطب الاطفال ولا تعظمهم او ترشدهم.. نحن نتبادل النعمة مع الاطفال.. فننتعلم من براعتهم ونعطيههم عصارة سنات نبرقنا.. وعليهم ان يختاروا ما يريدون

للاسلح



* للأسف ليس هناك تواصل بين أجيال رسامي الكاريكاتير حالياً.. لذلك فأنا لا أدين الجيل الجديد..

* أخيراً.. فأنا لا أفهم سبباً لعدم رد المستولين على النقد الموجه لهم.. فلا أحد يرد إطلاقاً.. وأنا أفتنى أن أحاكم بسبب كاريكاتير، لأن هذا يعنى أن دائرة الاتصال فى الحلقة الديمقراطية سليمة.. أما ما يحدث الآن فليس إلا (حوار طرشان)!!..

سكت بهجت أو بهجاتوس فانهيت حوارنا احتراماً للحن العميق الساكن بداخله.. خرجت الى الشارع وحن بهجت يملؤنى.. فلقد أنتهى حوارى مع الفرسان.. هذا الحوار الذى استمتعت به وتعلت منه.. ولكن يبدو أن وقت الصمت قرصان.. ليبدأ فرسان الكاريكاتير معركة الحياة بالرسم..

.....
.....

تزييف الهوية الفلسطينية

فى السينما الاسرائيلية الجديدة

إيللا شوهات

ترجمة وعرض أحمد يوسف

ينتمى معظم الفنانين الاسرائيليين اليوم الى جيل الصابرا، اليهود الغربيين الذين ولدوا داخل اسرائيل، وتزايد داخل اوساط هؤلاء الفنانين والمثقفين مشاعر الاستياء ضد سياسات حزب الليكود، لذلك فهم يؤيدون حزب العمل، ويشاركون بشكل فعال فى حركة (السلام الآن) ولا ينعى هذا الموقف من أى اختلاف حقيقى بين حزبى الليكود والعمل، فهما فى النهاية يكادان أن يتطابقا، ولكن ينبع من الصورة الصارخة التى يعطيها الليكود فى ممارساته المتطرفة.

ولقد أكد الغزو الاسرائيلى للبنان عام ١٩٨٢ موقف المثقفين الاسرائيليين حين تحول الغزو الى ورطة حقيقية، مما أدى الى تحول الفنانين السينمائيين- الذين كانوا فى السابق يصنعون سينما بعيدة عن السياسة- الى تناول الموصفات السياسية فى أفلامهم . وعلى الرغم من أن تلك الموجة من الافلام السياسية بعيدة كل البعد عن أن تأخذ موقفا ثوريا، وانها مازال تشتمل فى كثير من الملامح مع السينما الاسرائيلية التقليدية، فانها تحدد- من خلال اشاراتها للهوية الفلسطينية- مرحلة جديدة داخل الثقافة الاسرائيلية.

كان الفيلم الأول من تلك الموجة هو «خربة خزعة» (١٩٧٨) من اخراج دام ليشى، المقتبس عن رواية شهيرة كتبها ييزهار عام ١٩٤٩، تحكى قصة المهمة التى أوكلت الى الجنود الاسرائيليين لاجلاء المواطنين العرب عن تلك القرية خربة خزعة وهى قرية وراثية ليس لها وجود حقيقى. وقد كان تناول ذلك الموضوع

(الفلسطيني) يمثل صدمة للمجتمع الاسرائيلي حتى داخل الأوساط الليبرالية، حتى أنه اتهم بتهمة التحيز والدعاية لمنظمة التحرير الفلسطينية.

لكن تلك الموجة من الأفلام السياسية تزايدت اليوم، وأصبح هناك من يؤيدونها على الرغم من المظاهرات المحرمة التي يقودها كاهانا ومناصروه ضد تلك الأفلام. بل إن الحكومة الاسرائيلية اكتشفت أن من الأفضل أن تقدم دعماً الجزئي لذلك النوع من الأفلام، وهو ما يؤكد الطريقة الدعائية المتخفية والمعقدة للمؤسسة العسكرية الاسرائيلية التي تستخدم تلك الأفلام في تقديم صورة (تقدمية) لرؤية اسرائيل في الصراع. لكن الأمر أخطر من ذلك بكثير، لأن تلك الأفلام ذاتها- حتى لو لم يعترف صانعوها بذلك أو لا يدركونه بشكل واضح- مازال تعمل داخل الإطار العام للمؤسسة الحاكمة وداخل الأفكار العنصرية الأساسية للصهيونية.

فهذه الأفلام لاتعبر عن رؤية أيديولوجية واضحة، ولكنها تعكس في جوهرها نوعاً من الخلط والتشوش في مفاهيم مثقفي الصابرا تجاه وجود (الأخر) : الفلسطيني، فماتزال النظرة الى الفلسطيني في تلك الأفلام يحكمها انتماء الفنانين الاسرائيليين الى نفس الطبقة والجذور التي ينتمي اليها أعضاء المؤسسات الحاكمة، ولذلك فإنهم لا يشكلون خطراً حقيقياً على المجتمع الاسرائيلي. (من المستحيل بالطبع أن تتصور أي دعم اسرائيلي رسمي لمائل لأفلام فلسطينية حول نفس الموضوع. لقد ألقت السلطات القبض على فنان تشكيلي فلسطيني في غزة، بحجة أنه استخدم ألوان العلم الفلسطيني في إحدى لوحاته، فديمقراطية اسرائيل لاتجتمع بها الا الاسرائيليون وحدهم).

لقد أدركت السلطات الاسرائيلية. أن السماح بقدر محدود من النقد السياسي في الأفلام الاسرائيلية الجديدة سوف يؤكد من جديد على الصورة الديمقراطية لاسرائيلي في الغرب، بعد أن اهترت تلك الصورة في أعقاب الحرب اللبنانية، مما يوحى في النهاية بأن ماحدث في لبنان لم يكن أكثر من مجرّه (نجاوات).

كما أدركت تلك السلطات أيضاً أن الصورة الليبرالية لاسرائيل سوف تتأكد عندما تقدم دعماً للانتاج الأجنبي لأفلام تطف مع الفلسطينيين مثل «هانا ك» لكومنتاجافراس.

لكن الجناح اليميني في اسرائيل مازال ينظر الى تلك الأفلام بغضب، حيث تنسم ردود أفعاله تجاهها بالعنف في بعض الأحيان، على نحو ما حدث في فيلم «جسر ضيق جداً» لتسيم دايان، لأن الفيلم يمد علاقة بين رجل يهودي وامرأة غير يهودية، وهي قضية مزعجة تماماً بالنسبة لمجموعة كاهانا، إما من وجهة النظر الفلسطينية، فقد كانت ردود الفعل ضد الفيلم أكثر عنفاً لأنه لامر من الشك في نوايا فيلم ينتجه الاسرائيليون عن الفلسطينيين، خاصة اذا كان يلقي دعماً حكومياً. لكن الأكثر أهمية في هذا المجال هو الاعتراض على تقديم الفيلم للعلاقة بين امرأة مسيحية عربية (قامت بدورها الممثلة الفلسطينية التي تحمل الجنسية الاسرائيلية سلوى حداد) وضابط اسرائيلي (قام بدوره اهارون ايبالي)، وفي العادة تصور الأفلام التي تتعرض لمثل تلك العلاقة عكسية، أي بين رجل فلسطيني وامرأة



اسرائيلية- مثل فيلم «الخماسين» أو «هانا ك.»- وهو ما يعكس حقيقة تلك العلاقات التي قد تنشأ داخل المجتمع الاسرائيلي.

لقد تحولت السينما الاسرائيلية السياسية إذن، وبشكل حاد، عن تلك الطرق التقليدية لتقديم الصراع العربي الاسرائيلي التي كانت تصور «الشجيح» الاسرائيلي الذي يواجه العرب الاشرار، وكأنه داود الذي يهزم العملاق جالوت. لم يعد ذلك النمط من الأفلام مناسباً اليوم بعد أن اكتشف العالم- من خلال وسائل الاعلام- زيف الاسطورة التي تحكى عن اسرائيل الضعيفة وسط العرب الذين يريدون الانلقاء بها فى البحر وبعد أن أصبح من المألوف أن يرى المشاهد الغربى الممارسات الوحشية القمعية للاحتلال الاسرائيلية ضد الفلسطينيين على شاشات التليفزيون كل يوم.

ولم يعد المكان الملائم- دراميا- للقاء (أو الصراع) بين العرب واليهود- فى الأفلام- هو ساحة الحرب، وأصبحت الأفلام الاسرائيلية تبعد عن نمط (الشجيح) الاسرائيلي لتتحول الى أنماط أخرى، ففيلم «رفاق السفر» يمزج بين نمط أفلام الرعب والفيلم نوار (ذى الأجواء الغامضة الكثيرة)، بينما يأتى «وراء الجدران» فى نمط أفلام السجن، أما «ابتسامة الحمل»- الذى أطلقت عليه الصحافه المصرية عنوان «ابتسامة الذئب»- فيطور عذته الدرامية من خلال الفانتازيا التي تقترب كثيراً من قصص ألف ليلة وليلة. وفيلم «أفانتى بويولو» هو كوميديا سيريالية عن الحرب، بينما يستعير «عشتار» تكتيك السينما الطليعية.

لكن كل تلك الأفلام تستخدم الميودراما لتجعل هذه الأفلام تتناول المسألة الفلسطينية وكأنها مسألة علاقات انسانية مجردة أو مسألة عائلية. وإذا كان الفلسطينى أو الفلسطينية يتم تصويرها فى إطار من الأخلاق النبيلة أو النضال من أجل الحقوق القومية، فإن الأفلام تجعل تلك الشخصية طرفاً فى علاقة غرامية مانكاكاد تتصور الهيكة الأصلية للفيلم.

لكن تلك العلاقة العاطفية فى هذه الأفلام تعكس- من ناحية أخرى- إشارة لتصور صناعات الأفلام لحوار فلسطينى إسرائيلى. وهى أيضاً تعكس تحولاً فى مفاهيم المثقفين الاسرائيليين تجاه وجود الفلسطينيين الذين كانوا لا يتمتعون بأى وجود سياسى أو فنى فى المرحلة السابقة. لقد أصبحت الأفلام

تسمح بأن يتم تصوير الفلسطينيين من خلال لقطات قريبة (كلوز أب)، أو من خلال وجهة نظره في لقطات أخرى، وهو ما يخلق توحداً وجدانياً بين شخصية الفلسطيني والمتفرج

وتتجسد مسألة تصور المثقفين الاسرائيليين عن الحوار بين الفلسطينيين والاسرائيليين في النهاية المفتوحة لفيلم «جسر ضيق جداً» حين تضطر الفلسطينية ليلى للعبور عبر جسر الليبني الى الأردن، ولكنها تعد بأن تعود، تاركة علامة استفهام أمام حوار المستقبل المفترض.

وفي نفس الفيلم تتجسد رؤية جديدة للفلسطيني المرتبط بالأرض، حين نرى المقاتل الفلسطيني طوني حلو (يلعب دوره يوسف أبو ورده) في أول لقطة له من الفيلم وكأنه يتشقق من الأرض، كما يصوره الفيلم وهو يتبادل نظرات التعاطف والود مع بعض الفلسطينيين في الخيام عبر الطريق، مما يوحي بأن هذا المقاتل يناضل من أجل هذا الشعب.

كما أن الفلسطيني في «ابتسامة العمل» يتم تصويره من خلال شخصية حلمى، غريب الأطوار، والذي يعيش في كهف في جوف الجبل بالقرب من قرية بالضفة الغربية ويستخدم الفيلم صوت المعلق من خارج الكادر على طريقة راوى القصص العربية الشعبية، خاصة في المشاهد التي تدور في خيال حلمى حول ماضيه عندما كان يصيد الأسود في فلسطين أيام كانت تحت الانتداب، وهو ما يشير الى وجود الفلسطينيين في هذا الوطن قبل تأسيس دولة اسرائيل بزمان طويل، كما تشير الى واقع الاحتلال المعاصر. ومن بين قصص الماضى التي يتذكرها حلمى قصة عن النساء الحبالى اللاتي كانت أسرهن ترسلهن إليه ليقوم بتوليدهن لكي تشارك العائلات الفلسطينية جميعها في حشد أرض فلسطين بالأنباء والأحفاد، إن الشخصية الأسطورية حلمى تتضمن كونه حملاً وديعاً (كفلسطيني واقع تحت الاحتلال)، لكنه أيضا ليث حصور يتمتع بالقوة الجسدية الخارقة، كما أن شخصيته بتركيبتها الغنية تصعب في النهاية أقوى في وجودها من قوات الاحتلال لأن ارتباطه بالأرض والتاريخ تمتد في الماضى والمستقبل، ويتأكد تغافل جذوره في تراب الوطن عن طريق التصوير الصافى في ضوء الشمس القوي، والموسيقى التي تستخدم الانفعالات العربية التقليدية.

أما فيلم «الحماسين» فإنه يتعرض للعلاقة بين العرب واليهود داخل اسرائيل ذاتها، حيث تدور أحداثه في منطقة الجليل، وحيث يدور صراع حول الأرض يرى فيه العرب واليهود أن لكل منهما الحق لأن الأرض أرض أسلافه. وبينما كان الفيلم الأول للمخرج واكسمان «ترانزيت» يصور المهاجرين الأوروبيين الذين لا تربطهم بالأرض جذور حقيقية، فإن «الحماسين» يصور العرب واليهود وقدا تربط كل منهما بالأرض، حيث يكون الصراع عليها في أحد مستوياته مادياً واقتصادياً، لكنه يكتسب أيضا أبعاداً عاطفية ورمزية قوية تحت ظلال رياح الحماسين العاتية.

ولقد أصبح ممكننا اليوم أن يمثل الفلسطينيون أدوارهم - بعد أن كان يؤديها ممثلون من الاسفارديم (اليهود الشرقيون)- بل انهم أحياناً كانوا يقومون بتغيير أدوارهم في بعض المشاهد، مثلما فعل يوسف أبو ورده وسلوى حداد في أحد المشاهد الهامة من فيلم «جسر ضيق جداً» حيث كان طوني يحاول التسلل الى اسرائيل عبر الأردن لكي يقتل شقيقته بأوامر من منظمة التحرير الفلسطينية. ففي النسخة النهائية

من الفيلم ينجح طوني في دخول إسرائيل تحت ستار زيارة أحد أقاربه. لكنه بدلاً من أن يقتل شقيقته حفاظاً على شرف العائلة، يحتضنها ويمانتها عندما يتقابلان. ولقد أوضحت سلوى حداد رأيها في هذا التغيير بقولها «لقد بدأ الأمر سخيفاً بالنسبة لي، فلما ذا يقتل أحد مناضلي منظمة تحرير الفلسطينية امرأة لأنها تمشي قصة حب؟ لقد كان ذلك كفيلاً بأن يلقى ظلالاً من السخف والتفاهة على قرارات منظمة التحرير، وهو ما يسعى إليه الإسرائيليون حين يزعمون أن دور منظمة التحرير ليس سوى القضاء على قصص الحب. لقد فهم المخرج نسيم دايان دوافعي وقام بتغيير المشهد».

لكن، هل تهدف هذه الأفلام بالفعل لتقديم صورة إيجابية للفلسطيني، إن دراسة تلك الأفلام دراسة متفحصة تؤكد أن تلك المساحة المحدودة التي سمح بها لكي تعبر الشخصيات الفلسطينية عن نفسها في الأفلام الإسرائيلية المعاصرة تبدو في حقيقتها تعبيراً عن أزمة (الحماس) أو من يزعمون الدعوة إلى السلام داخل إسرائيل. إن شخصية الفلسطيني ليست سوى شخصية ثانوية، والبطل الحقيقي لأي فيلم من تلك الأفلام هو شاب إسرائيلي من جيل الصابرا، ومن اليهود الغربيين بالتحديد، وعادة ما يكون هذا البطل متغلقاً على ذاته، متأملاً متعاطفاً مع الآخرين (وهو الفلسطيني في تلك الأفلام).

وبينما لا تعيش شخصية الفلسطيني أزمة حقيقية - فالاحتلال لا يبدو في تلك الأفلام وهو يمارس قسمة الوحش ضد الفلسطيني، وإنما مجرد ضغوط أيديولوجية أو نفسية- فأننا نرى البطل الإسرائيلي يحيا الأزمة الجوهرية في الفيلم.

وتتمثل تلك الأزمة دائماً في حلم البطل بأن يحقق اجتماعاً للتناقض المستحيل في فكرة (الاحتلال المستنير)، ففي فيلم «في يوم صاف يمكن أن ترى دمشق» (١٩٤٨) نرى البطل الذي يعمل موسيقياً في مزرعة جماعية (كيبوتز) يحاول أن ينقذ المسجونين السياسيين الفلسطينيين، وفي «الخمسين» يحاول بطله اليهودي الشاب أن يحمي صديقه العامل العربي خالد من المتطرفين اليهود، بل إن شقيقة البطل اليهودية تعيش قصة حب مع خالد. وفي «جسر ضيق جداً» يكون البطل الحقيقي هو المدعي العسكري الإسرائيلي الذي يخفف من موقفه الصارم المتشدد لأنه وقع في هوى امرأة فلسطينية مما يؤدي به في النهاية إلى أن يلفظه اليهود والعرب معاً. وفي «ابتسامة الحمل» يتحول بطله يوري إلى نموذج للإنسانية الليبرالية التي ترى الصراع العربي الإسرائيلي في إطار رومانتيكي.

- إن كل هؤلاء الأبطال الإسرائيليين الذين أصبحت الأفلام تصورهم في ذلك النموذج الإنساني المعذب، لا يصورون أبداً حقيقة القمع الوحشي والتشدد الذين قارسهما السلطات العسكرية الإسرائيلية. لقد كانت أفلام الشجيع الإسرائيلي أداة صريحة للدعاية الصهيونية وجعها مقبولة لدى الجماهير في نصف العالم الغربي. أما الأفلام السياسية المعاصرة فإنها تحاول الوصول للهدف ذاته بتعديل صورة البطل الإسرائيلي لتضفي عليه إنسانية فتجعله يتعاطف مع الفلسطينيين.

إن كل تلك الأفلام لا تعرض القضية الفلسطينية من وجهة نظر الشخصية الفلسطينية، وإنما من وجهة نظر البطل الإسرائيلي من جيل الصابرا. وهذا فإن الاحتلال لا يعرض من وجهة نظر من يقعون تحت نيره، وإنما من خلال من يمارسونه. والبطل الإسرائيلي (بتلك الملامح الإنسانية الجديدة) هو مركز الأحداث الذي تتبعه الكاميرا أينما ذهب، حتى وهو يسير في شوارع المدن الفلسطينية. ويحتل البطل الإسرائيلي

مركز الصدارة في كل شيء، في الميزانين، والكادر، والحوار. بل إن الفيلم يجعله هو الذي يتحدث باسم الفلسطينيين ويدافع عنهم، والذي يقابله مجتمعه- نتيجة لذلك- بالاضطهاد.

في فقرة «تذارات من حروف» من فيلم «اسرائيل ٨٣» لا ترى من الاحتلال وجهاً إلا من خلال أعمال الدورية التي يقوم بها جنديان شابان من جيل الصابرا في قلب قرية جبرون. ويتبع التوتر الدرامي في الفيلم من تحويل جميع لقطاته إلى لقطات ذاتية من وجهة نظر الجنديين، أي أن المشاهد لا يسمح له بأن يعرف شيئاً عن الموقف سوى ما يراه الجنديان، حيث يشاركهما المتفرج مخاوفهما وقلقهما من الهجمات المفاجئة التي قد يشنها عليهما أهل القرية، وحيث يكمن الخطر والرعب في كل ركن وحارة وسطح منزل، وفي كل وجه يقابله، سواء كان طفلاً يلقي ببطيخة فتتفجر إلى جانبها، أو جزاراً يشهد سيكته.

إن هذا التركيز على خوف من يمارسون الاحتلال في أفلام تدعى أنها تناصر القضية الفلسطينية، يحول قضية الصراع الفلسطيني الاسرائيلي إلى مسألة نفسية، بحيث يتم تجاهل المسألة السياسية واسقاطها من الاعتبار. لذلك يمكن القول أن السينما الاسرائيلية الجديدة تستغل قضية الاحتلال فتجعلها مجرد (خلفية) تدور أمامها دراما انسانية لاعلاقة لها بالسياق التاريخي، بل إن مثل هذه الأفلام لا تختلف في النهاية عن الأفلام التي يقوم بانتاجها الجيش الاسرائيلي (مثل فيلم «اصبعان من صيد»- ١٩٨٦- الذي يطلق عليه أيضاً «قذائف مرتدة»). وهي الأفلام التي تركز على الوجه الانساني لجنود الاحتلال، وتقدم الحرب في صورة الشياطين روالأشرار-، لكنها أيضاً لاتنسى- مثل أفلام الشجيع الاسرائيلي- أن تضيف شخصية (العربي الطيب) من الدور.

إن السينما الاسرائيلي الجديدة (سواء بوجهها الانساني المخادع كما نراه في «تذارات من جبرون»، أو وجهها السافر الصريح- كما نراه في «قذائف مرتدة»، فجعل أبطالها جنوداً من الشباب من جيل الصابرا، وبذلك فهي تنجح على الدوام في اخفاء حقيقة وجذور السياسة الاسرائيلية الصهيونية. فهي حين تزعم أنها تقدم شخصية الفلسطيني في أفلامها، فإنها في الحقيقة (تستغله) كمجر دمرأة لاسرائيلي يعيش أزمة (وجودية)، لكنه لم يتخل أبداً عن صهيونيته.

إن ذلك الجو الذي يوحى بالاختناق في «الخماسين»، والاحساس بالاضطهاد في «رفاق السفر»، والاضطراب في «ابتسامة الحمل» و«جسر ضيق جداً»، والطريق المسدودة التي يسير فيها أبطال تلك الأفلام تلك الأفلام تعكس حالة من الشلل في تفكير السينما ثين الليبراليين، أكثر من تعبيرها عن سينما سياسية حقيقية. لقد كان اكتشاف الاسرائيليين من جيل الصابرا للوجه الدميم لاسرائيل بمثابة الصدمة لهم ولأفكارهم عن (اسرائيل الجميلة). لكن هذا الاكتشاف ذاته يستخدم اليوم ليقدم صورة (عائلة) بدلاً من صورة اسرائيل كما تعرضها حركة كاهانا أو حزب الليكود. لكن الأكثر أهمية هو أن اقرار الأفلام الاسرائيلية بوجود (الفلسطيني) لا يخرج أبداً عن المفاهيم (الصهيونية)، وإن أخذت شكلاً من أشكال (الصهيونية الواقعية) التي تعترف بالوجود القومي الفلسطيني (مع التأكيد على الحدود الأمتة لاسرائيل). لكن صورة المستقبل في هذه الأفلام، وفي وعى صايفها، يحورها القموض الكامل.

كما أن الاهتمام بالتعبير عن أزمة جيل الصابرا يتجاهل تماماً الميكانيزمات الحقيقية التي تحكم صراع

القوى داخل إسرائيل. فالخطر الرئيسي في الأفلام الإسرائيلية الجديدة لا يكمن في تقديمها لعملاء البوليس السري الإسرائيلي على أنهم شخصيات مهذبة طريفة، وإنما في أنها لا تحتوي على نقد حقيقى للنظام السياسى للاحتلال الذى لا يمثل فيه البوليس السرى أداة للتنفيذ، كما أن هذه الأفلام حين تتناول مسألة العنف، فإنها لا تجعل العنف مرتبطاً بشكل محدد بسلطات الاحتلال الاسرائيلى، لكنها تجعله- وبنفس الدرجة- مرتبطاً بالفلسطينيين.

إن الأفلام الاسرائيلية الجديدة، التى تدعى تناول القضايا السياسية، ليست سوى الأفلام اللاسياسية التى تتحدث عن بطل فرد ضد المجتمع، لكنها تستخدم الصراع الفلسطينى الاسرائيلى كمجرد خلفية للأحداث، وهو ما يعنى أن الاسرائيليين يمارسون الاحتلال على الفلسطينيين، فى الأرض، وفى عالم الفن السينمائى على السواء.

رويتان نقديتان لرواية أحمد زغلول الشيطاني:

ورود سامة لصقر

ورود لصقر... ورواية الثمانينات

د. صبرى حافظ

تخلق فى أفق القصة المصرية (وأعنى بالقصة هنا كل أشكال القص مهما تفاوت طولها من الأثوصة القصيرة حتى الرواية الطويلة مروراً بالأقصوصة والقصة الطويلة والرواية القصيرة) مجموعة من المتغيرات، التى تنساب لغة النص، وتقاليد وموضوعاته الصائغة لطبيعة العلاقة التى تربط النص القصصى بالأطار المرجعى الذى يصدر عنه، ويسعى إلى الفاعلية فيه، كما تتناول جوهر التجارب القصصية نفسها، ونوعية خرائط العلاقات التى تنطوى عليها. ومناخ التعامل النقدى معها، أو حتى مجرد تلقيها. وترتبط هذه المتغيرات بمجموعة أشمل من التغيرات التى انتابت الواقع الحضارى الذى تصدر عنه، وزلزلت رواسبه القيمية والتصورية، وبدلت رؤى إنسانه وطريقة تعامله مع النص الأدبى ونوعية توقعاته منه، ومن جماع هذين النوعين التفاعلين من المتغيرات تتكون ملامح الحساسية الأدبية الجديدة التى تحتاج شتى أشكال الكتابة الأدبية الجادة من جيل إلى جيل ومن عقد إلى آخر والتى تطرح فى ساحة الكتابة الأدبية «نغمة» جديدة لها إيقاعها الخاص وقعها الفريد. وإذا كان الكثيرون يربطون تبلور هذه الحساسية الجديدة بيزوغ جيل الستينات فى الساحة الأدبية العربية، فإن أهم العوامل التى تؤكد صلابة تلك الحساسية وتنفى عنها عرضيتها، هى استمرار توسيع أفق إنجازاتها طوال العقدين التاليين. لامن خلال إنجاز كتاب الستينات وحدهم. وإنما من خلال الإضافات الهامة والمتميزة لموجة الكتاب الموهوبين الذين بدأوا الكتابة فى السبعينات ثم من خلال أبلعاات أحدث الواقدين إلى المشهد الأدبى المصرى فى الثمانينات.

وأحمد زغلول الشيطاني واحد من أبرز الذين بدأوا الكتابة فى الثمانينات والذين تحمل كتابتهم، برغم

انتمائها إلى تيار الحساسية الجديدة الرئيسي، مذاقها الفريد، ونكهتها المتميزة. ولد في دمياط في ١٠ فبراير عام ١٩٦١ لأسرة يعمل معظم أفرادها في حرفة صناعة الأثاث التي تشتهر بها هذه المدينة. وتلقى تعليمه الابتدائي والاعدادي والثانوي بها ثم انتقل إلى القاهرة في أو آخر السبعينات ليواصل دراسته بكلية الحقوق بجامعة القاهرة، وتخرج منها في مايو عام ١٩٨٢، وطوال سنوات دراسته بمراحلها المختلفة، ومنذ أن كان في السادسة من عمره، عمل أثناء العطلات الدراسية وأحياناً أثناء العام الدراسي نفسه، في حرف تلك الصناعة، وخاصة في حفر النقوش البارزة على خشب الأثاث والتي تعرف باسم «الأويما». ويبدو أن كاتبنا قد اضطر إلى ذلك لأن والده توفي وهو في السادسة من عمره. وبرغم تلك الحياة القاسية فقد بدأ أحمد زغلول الشيطي الكتابة منذ وقت مبكر، ولم يتمكن من نشر أولى أقاصيصه إلا في عام ١٩٨٥، أي بعد تخرجه من الجامعة وممارسته لمهنة المحاماة. وقد تنابعت أقاصيصه بعد ذلك في كثير من الصحف والمجلات المصرية من (المساء) و(الأهالي) إلى (أدب ونقد) و (القاهرة) و (الموقف العربي) و (الإنسان والتطور) وغيرها. وقد كشفت هذه الأناصيص المتناثرة عن موهبة حقة، وعن مذاق فني متميز ستتعرف على بعض ملامحه من خلال تناولنا التفصيلي لروايته الأولى والجديدة «ورود سامة لصقر».

و «ورود سامة لصقر» رواية جديدة بحق لأنها تنطوي على ما يمكن تسميته بمذاق رواية الثمانينات، فهي رواية طالعة من قلب احباطات الثمانينات، ومن ركاب سنوات السبعينات المبهطة التي تقتل كل أمل في الشمر. وتغلخ كل سبل الخلاص الممكن أمام بينها. كما تتسم هذه الرواية بدرجة عالية من النضج بالنسبة لرواية أولى، سواء على صعيد الرؤية أو بالنسبة لتقنيات الكتابة بنغمتها الفريدة، ولغتها الروائية المتميزة، وصوتها القصصي الخاص الذي يبدهك منذ سطور النص الأولى.

» ٩ أغسطس ١٩٨٤

بالأمس جلس أمام الورق، بيده القلم، كتب أن الحب مستحيل وأن الأيدي الخشبية محاصرة. في الصباح فتحت الباب، وجذوه أزرق وصلباً، ورغوة تسيل من فمه. وفوق صدره باقة ورود. انطبقت عليها يده.

وتحت الأوراق امتدت قامة صقر عبد الواحد، نفس القامة التي جعلت جده لأبيه يقرب ذات مرة منتندراً: صقر يتعرش عليه بيت».

تلك سطور تؤسس نغمة جديدة. تستيق الأحداث المسرودة في الرواية كلها بتقديم كل ما يحكى في النص في الفقرة الأولى من القسم الأول المعنون ب «موت صقر» والمؤرخ بهذا اليوم القاطن من شهر أغسطس ٨٤. وتنفذ اليد من كل الحقائق التسجيلية المطلوبة، من التاريخ، وحتى الموقع. بما في ذلك وصف حالة الجفّة، وطول القامة، وسمات العنور عليها. ولكنها تؤسس كذلك نوعية اللغة القصصية التي تعتمد برغم تقريريتها البادية إلى استخدام الصورة وإلى إبراز عناصر المفارقة الشاوية في الموقف. فالقامة الممتدة ميتة كان من المأمول أن يستظل بفيثها بيت. فليس الموت إذن عن ضعف في البنية وإنما عن خلل في العالم أصاب بؤرة الروح. والشهد الاقتتحي كله يضع هذا البطل الذي تبدأ جملة القصص الأولى منه بضمير الغائب المفرد، في مواجهة تلك الجماعة التي يؤثر الكاتب التعبير عنها بضمير الغائب الجمع في الجملة الثانية، والتي وجده أبطالها جثة هامدة. وقد ازرققت وتصلبت. ليس تقديم الفرد الميت على الجماعة



الحية فى ذلك المفتاح مجردة صدفه. لأن الرواية كلها كشف عن دور الجماعة- المجتمع الخفى فى عملية الموت التى أودت ببطلها المترع بالحياة. ولا كان اختيار لحظة اكتشاف الموت هو الآخر صدفه، لأن الرواية تنطلق من هذا الصمت الزاح بعد قتل الروح التى ملأت عالمها بالحَيوية. لتكشف لنا طبيعة الجريمة الثاوية خلف هذا الموت الغريب، والتى تبدأ ملامحها فى التخلق منذ أولى وقائع الإعلان عن الموت.

فحتى الإعلان عن الموت فى هذا العالم الغريب، عالم الثمانينات الطالع من رحم سنوات السبعينات المصيبة فى الواقع المصرى، لا يمكن أن يتم دون تزييف. يربط بين صقر الميت، وبين شخصيات لا وجود لها، لها حيفه متوهمة أو انصرمت- لواء شرطة متقاعد. وكان طبيعياً أن ينقبض قلب يحيى لهذا الزيف، فهو الذى أودى بصديق عمره صقر، الذى يسترجع النص وقائع حياته، من منطلق نهايتها البائرة. ولكن دون التقيد بالتسلسل الزمنى، أو بالتعاقب المنطقى. وإنما من خلال مجموعة من النبضات والشذرات التى تستهدف الكشف عن الشخصية الرواية، بقدر ما ترمى إلى اكتشاف مشاركتها فى صياغة هذا المصير المأساوى لصقر. وحتى يقدم لنا جدلية هذا الكشف الواقعة فى قبضة الموت، ويشرى عملية الجدل الخصيصة بين قصة صقر بتسلسلها المعاش- أى بترتيب الأحداث كما جرت فى الواقع- وبين قصته بتسلسلها القصصى- أى بالترتيب الذى يقدمها به النص، يعتمد أحمد زغلول الشيطى إلى بناء روايته بتلك الطريقة الفريدة التى تراوح بين التركيز على الأحداث، والتركيز على الشخصيات فيهم قسمها الأول بوقائع يوم اكتشاف الموت. وتفاصيل الإعلان عنه فى شوارع المدينة. وكيفية إبلاغه لأسرته، وردود فعل أمه وأخته تحية، وتفاصيل الجنائز، وتصرفات المعزين، ومقدم ناهد تلك التى يشك يحيى فى أنها السبب فى مقتل صقر، ولا يستطيع أمام مواجهته لها، وحنقه عليها، سوى الانفجار فى بكاء أليم، يستثير التوقع ويزكى حدة عناصر التشويق. كل هذا فى صفحات قليلة، وباتقتصاد بالغ الدلالة والإيجاز، ولكنه قادر من خلال لمساته المذاقة على أن يريق الكثير من الضوء والمعنى على كل ما دار. عن طريق تجاور تلك الصور المنتقاة بحساسية وعناية تحقق نوعاً من التوازن بين الإفضاء والاخبار، وبين العرض والتعليق المستتر الخفى الذى يستخدم زاوية اللقطة فى الإفصاح عن مزامى الكاتب منها، أو بالأحرى فى الأيحاء بتلك المرامى التى تفتتح أمامنا مع تفتح بقية تفاصيل النص.

أما القسم الثانى من النص والذى يرويه أو الذى نرى فيه الأشياء من منظور يحيى خلف- صديق عمر صقر وزميل رحلته الشاقة فى الحياة- فى اليوم التالى (١٠ أغسطس ١٩٨٤) حيث يتوجه راكباً

حنظورا إلى بيت صقر الذى يقام فيه مأتمه، وتندافع على ذنبه أثناء الرحلة صور من حياة صقر ومن ذكرياتها معا، فإنه يعدد إلى تقديم مجموعة من المشاهد واللمحات التى تختصر رحلة عمر صقر منذ صباه بالمدرسة وعمله الشاق بالورشة، حتى علاقته مع ناهد بدر ابنة المستشار الذى يتاجر فى السيارات، والذى كان فيها حنفته. تقبم الرواية فى هذا القسم حوارا تناسيا هاما مع رواية جيمس جويس (صورة الفنان فى شبابه)، سنعود إلى التعرف على بعض دلالاته فيما بعد. وي طرح هذا القسم على القارئ الأسئلة الهامة التى يطرحها يحيى على نفسه فيه «هل عرفت صقر حقاً؟ وهل كان موته محتملاً؟ هل سكنت قلبه فجأة كما قال الطبيب؟ أشك أننى عرفت صقر، أو أن أحدا عرفه، فى عزلة المقيمة وزمنه الدائرى. فى الحصار الذى أوقع نفسه فيه، فى ضروبه المبكر إلى كهوفه الداخلية. هل عرفت صقر؟» تلك الأسئلة التى تتردد طوال صفحات النص. والى يلقى شكها بظله الدائم على كل التفاصيل هى التى تزج بجزيئات القصة فى تلك المنطقة الراحدة بالشعر، المثقلة بالأحلام. وهى التى تجعل سعى النص إلى تقديم مجموعة من التفسيرات المطروحة عن أسباب موت صقر، وإلى بلورة مجموعة التفرعات التى أثرت على حياته، مجرد مؤشرات على عوالم مزدهرة بالمعنى، فعلى الصعيد الأول تخبرنا أنه بحدس الأمهات القاطع الصواب بأن «صقر مات لأن الدنيا لم تعجبه» بينما ينبؤنا صديق عمره بأن «صقر لا يموت إلا إذا كان الموت هو الخيار الوحيد».

وعلى الصعيد الثانى نذكر أن حياة صقر كانت عرضة لتحزقات الواقع الذى عاش فيه. فقد تغيرت مقادير حياته نتيجة لحكم جمال عبد الناصر لمصر. وبرنامج الطموح للنهوض بقرائنها، لكن الرجل مالئث أن مات وصقر معلق فى جبال أحلام مالئث أن أجهزت عليها خطرات النكوص عن برنامجة السياسى، لذلك يعلن صقر بحزم شاعر باتر عند وصوله إلى القاهرة، التى أتى إليها لا يملك غير ملائسه، وكتب الشعر، ورؤيته لصورة جمال المعلقة على الجدار «هذا الرجل قتلنى...! ذبحنى برحيله المتسرع... ما كان ينبغي أن يرحل» لقد حز رحيله وقاب جيل، لأنه مات قبل أن تتحول أحلام الذين تملقوا بكلماته إلى واقع وقبل أن تتأكد الضمانات التى تحول دون الإجهاز على أحلام الفقراء المشروعة. ولكنه قتله أيضا لأنه غرر فيه فيما جعلته فى حالة حرب دائمة مع قيم الواقع الجديد الذى شب على سيطرته على كل ما حوله. قتله لأنه تركه يشهد على مهل تحولات شوارع المدينة النظيفة المضانة إلى مزابيل ومحاشر ومعازل، ويعيش تشواتها وهى تنقلب على رؤوس ساكنيها. تلك المدينة التى يتحول وصفها فى هذا القسم من الرواية إلى أهجية فاسية لعماراتها الخرساء، واناسها ذوى الوجوه المشيرة، والعيون المحدثرة فى الفراغ، ولذلك كان طبيعيا أن يدلى يحيى بتلك الشهادة الدالة: إذا سألنى أحد عن صقر فى جملة واحدة، لقلت إنه أكثر من قابلتهم إحساسا بالخيانة، رغم تهرته القصيرة وجنونه الشعرى. ولذلك أيضا يقيم النص، فى استدعاءات يحيى نوعا من الربط بين موت عبد الناصر وموت صقر، ألم يؤذن أولهما بوقوع الثانى بعده بسنرات عديدة؟، ولذلك أيضا كان من الضرورى أن يولد اليقين فى ضمير يحيى بأن «صقر لم ينتحر، صقر قتل فى أغسطس...» إن قتلته جميعا على قيد الحياة. زاولوا قتله على امتداد عمره الصغير، فى بيتهم، فى الورشة، والشارع، والجامعة».

وإذا انتقلنا إلى القسم الثالث «صقر عبد الواحد: ٥ أغسطس ١٩٨٤» سنجد أننا ارتدنا خمسة أيام إلى الوراء، إلى ما قبل موت صقر بأربعة أيام. نواجه صوت صقر نفسه وهو يستعيد معنا آخر مواجهة قمت بيته وبين حبيبته ناهد فى «مقهى ريش» حينما جاء لتعلنه بنهاية علاقتهما العاطفية، لأنها ستتزوج من نجم افتاحى صاعد (معيد ويعمل فى شركة سياحة ومقاول وعضو فى الوطنى الديمقراطى)

ولاستطيع الارتباط بصقر عبد الواحد الطالع من حضيض القاع الاجتماعي المصري، والذي لم تغلق موهبته الشعرية في الصمود أمام قيم عصر الانفتاح الجديدة، بدولاتها الحادة النصل، وشعارها الاستهلاكى، ومن خلال هذه المواجهة وأثناء توتراتها، تندافع إلى المشهد ندف من تاريخ تلك العلاقة التى بدأت فى رأس البر « الماخور الموسمى » كما يحلو لصقر أن يسميها، حينما هرب صقر من عذاب السخرة فى ورشة التجارة، ليستقر فى عبيدية العمل فى تعبئة أكياس الملح، وليقع فى أنشودة تلك العلاقة العاصفة مع ناهد، علاقة شابين فى فورة النضج وتآلق الشهوة، حيث أذابت حرارة الصيف، وعرى الأجساد وفتوة الشباب، وشبق الجنس، كل الفوارق الطبقيّة، وحيث قرب الحب أو الحرمان بينهما. ويخرج هذا القسم بين الخلاص الذى لاح فى الحب الذى تعمد بالجنس للحظة على الصعيد الشخصى، بنفس الطريقة التى لاح بها على الصعيدين الاجتماعى والسياسى- عبر تجربة عبد الناصر- ثم أجهض، وبين تفاصيل حياة صقر الاجتماعية، وموت أبيه، ووجدة أمه بعده، وضغطها عليه ليرك التعلّم، ويبحث له عن عمل يعول به الأسرة، التى ال إليه أمرها قبل الأوان، وبين هذا كله ورحلة صقر من دميّاط إلى القاهرة- كمعادل لرحلته من الميلاد إلى الموت. هذا الموت الذى يوسوس به إليه هذا الطيف الغريب الذى يقدم له، كالكلمة الأنداز الأغريقية، ورودا سامة تطل على أفق النص أكثر من مرة كأصفاث أحلام بعد أن شاهدناها فوق صدره واقعا واستخا فى أولى كلمات النص. فى هذا القسم: قسم الذروة على صعيد تأزم الحدث وتوتر الموقف، والذي لا يأتى فى آخر النص ولا فى بدايته، وإنما فى وسطه، تتجمع كثير من الحيلوط، وتتضافر فى إحكام، يجعل للروايد المختلفة التى تصب فى الأحداث قبله، أو تنبثق منها بعده، مجموعة مترابكة من الدلالات.

ومن هنا كان من الطبيعى بعد هذه الذروة أن يقدم لنا النص وقع هذا الموت الجائر على أخته تحية عبد الواحد- أحب أفراد أسرته إليه، وأقربهم منه، وكان طبيعى أن يكون تعرفنا على هذا الواقع بعد انحصار صدمة المباغته (١١ أغسطس ١٩٨٤) بيومين، ولكن دون أن تتزاح سحابة الموت. لأن النص كله واقع فى قبضة هذا الموت الجائر الذى يلتهم أكثر شخصيات الواقع امتلاء بالحياة، وأكثرها مقاومة لموجة التردى الكاسحة التى أخذت فى دواستها العاتية أمه نفسها فشاركته فى تهريب البضائع من بوز سعيد حتى يزداد تاجر «المشيك» ثراء ومن خلال تحية نتعرف على النار التى أشعلها فى بيته، وعلى مواجهته العنيفة لإمه عندما جرفها تيار الانفتاح. ونعرف أيضا حقيقة حب تحية ليحيى ونظرة صقر له وتقديره لدوره النضالى الطامع إلى تغيير العالم، وحيرة صقر إزاء عصر الحثاية الذى نعيشه، وأمام حمامات الدم التى تغدق فى لبنان، وأمام المذابح التى راح الفلسطينيون ضحية لها، مذابح الصهاينة، ومذابح قوات أمل معا. وعمل يحيى الصغير والدوب لتبديد تلك الحيرة وإضفاء معنى على وجوده وسط هذا التخليط والجهامة.

وكان من الطبيعى كذلك أن تردنا ناهد بدر فى القسم التالى لذلك إلى اليوم السابق لموت صقر مباشرة (٨ أغسطس ١٩٨٤) يوم تحمّرها منه، وهو التحرر الذى تستدعى آلياته رواية قصة العلاقة كلها، قصة العلاقة العاصفة بينها وبين صقر، تلك العلاقة التى تنطوى فى عمق الأعماق منها على كل توترات العلاقة بين طبقتيهما، وعلى ضروب الحرب الخفية التى تنطوى عليها العلاقة بين الذكر والأنثى، بين الفقراء والأغنياء، بين المرحلة الناصرية من الثورة المصرية والمرحلة الانفتاحية منها، بين المثقف المعذب برؤاه وقيمة وبين الانسان الحسى النهم إلى لذات الحياة. فى هذا القسم ندرك كيف عاش صقر حياته

كعاصفة أطاحت بهدوء حياة ناهد، وبسلامه الداخلى معا. وتدرك تفاصيل الحرب الخفية التى عمرها آلاف الأعوام بين أولاد الفقراء وأبناء الأغنياء. وتفاصيل علاقة الحب- الكراهية التى تشد ابن الطبقة الدنيا إلى بنات الطبقات الأرقى وثمارها الشهيات، ثم تجذبه بعيدا عنها إلى واقعة الأليم، فى حالة من الشد والجذب التى توشك أن ترقق صقر، والتى تعصف بكل سلامه الداخلى مع نفسه فهو يريد أن يكون رجلا مثل يحيى ولكن يمنعه عن ذلك حبه لناهد. وما ينطوى عليه هذا الحب من ضعف إزاء طبقتها فصرع ممزق بالفعل بين خشيتته من أن يشوهه الفقر ومن أن تفسده الكتب الكثيرة التى يولع بقراءتها، بين أفكاره ورؤاه من ناحية، ونزعات حياته التى تجذبه إلى عالم البرجوازيات المترفات كما تنجذب الفراشة إلى الضوء الذى يحرقها من ناحية ثانية. ونكتشف من خلال هذه التوترات بعض أسرار المأساة التى أكتوى صقر بنيرانها.

وفى هذا القسم أيضا نتعرف على محاولات صقر البائسة لإيقاظ ناهد على حقيقة الوضع المتردى الذى خلقته سيطرة طبقتها على الواقع المصرى فى السبعينات: تلك الطبقة الغربية التى يخلص صقر جوهرها فى مقلوب سمم ناهد (دهان). قياخذها إلى الأحياء المتداعية فى السيدة والقلعة، وباب الشرعية، وباب البحر ويقدمها إلى مشاهد الفقر والقذارة، والأطفال الذين شوحتهم الفاقة، وأطاحت بفرصتهم فى حياة نظيفة بسيطة هادئة. ويجبرها على تناول الشاي فى المقاهى الرثة ويطلبها بأن تسأل نفسها: «من الذى سرق حق هؤلاء فى الحياة؟» ويوقظها على حقيقة الواقع الذى ألمحته طبقتها الإفتتاحية فى الجامعة حيث انتشرت الجماعات الدينية بأفرادها الذين يحملون، داخل الحرم، مطاوى قرن الغزال، ويعلمون الجهاد المقدس ضد النبات المتبرجات والشيوعية. ويعتبرون كل من يطالب بكافيتيريا فى الجامعة شيوعيا ملحدا. ويعرضها للمناقشات السياسية الحادة التى تطرح فيها أفكار بيع مصر لاستقلالها الوطنى، وغرق مثقلها فى مومم الذات والطموحات الصغيرة وعبادة السلع والجنس، وتحول الفن إلى عنف وعرى وطقوس سحرية وتحاور الفيديو والتلفزيون الملون والأناس مع الحياة فى العشش والمقابر بلا ما - ولا مجارى وتحول الكثيرين إلى مرتشبين وقواديين. لكن كل هذه المحالات تخفق فى إيقاظ ناهد على الحقيقة الشاوية فى عمق كل هذه المحاولات؛ حقيقة أن صقر نفسه الذى يتحرق جسدها شوقا إليه، هو ابن هذا الواقع المرعب الكثيب، وأنه لا يستطيع أن يتخلص من بنوته له، ولا تدرك ناهد هذه الحقيقة إلا فى النهاية عندما يسقط صقر مريضا فى غرفته الفقيرة فى «دار السلام» التى يسمونها بالصين الشعبية لشدة ازدحامها بالسكان، والتى ينطوى اسمها على مفارقة مؤسفة. فليست هذه المنطقة الفقيرة من القاهرة دار السلام، وإنما هى دار حرب دامية بين فقراء مصر وأثريائها. ففىها دارت لحظة المواجهة التى أجهزت على صقر، وحررت ناهد على مستوى من المستويات بالرغم من حاجة ناهد وطبقتها العضوية (على الصعيد الاجتماعى) إلى صقر، وكل ما تحمله طبقتها.

وإذا كان منطق البناء ومنطق المعنى معا قد حتما أن يجيء صوت ناهد الذى أجهزت علاقتها عليه قرب نهاية النص، فقد استلزمت طبيعته الدائرية أن تكون خاتمة ترجيعا لفتتحه، فتنتهى الرواية بموت صقر كما بدأت به، لأن إحدى سمات هذه الرواية الهامة، وأحد إنجازاتها البارزة، هى أن الصوت المسيطر فيها هو صوت صقر الميت؛ أو بالأحرى صوت الموت الرازح فوق واقع الثمانينات وأعلى الأقل حضور حمى الموت التى يلف هذيانها كل شىء. وفى هذه الخاتمة التى يظل غلبنا فيها للمرة الثانية، بعد قسم المفتتح، صوت النص: أو قل صوت المؤلف نعود إلى الصوت المحايد الذى يستخدم السرد التعاقبى، والوصف

الهادىء لتعرف على الوقائع الصلدة التى تغلق بها الرواية بنيتها الدائرية فتعرف ما جرى ليحى الذى أراد صقر أن يحذر حذره وأخفق. فقد حصل على عقد عمل فى قطر وسافر، كما اختفى صقر بالموت. وبهذا يختفى من واقع النص والواقع الخارجى معا أكثر الشخصيات جذرة بالحياة. ولا تبقى فيه إلا تلك الشخصيات التى طالتها تشرهات عصر الانفتاح أو سدنته ناهد وشقيقها سامى، تحية والأم وغيرها من الشخصيات الأخرى. ونعرف أيضا أن هجرة يحيى قد أجهزت على قصة الحب الغضة بينه وبين تحية، هذا الحب الذى لم تتح له ظروف الحياة القاسية فرصة التفتح، ففى عالم الثمانينات الغريب أصبح الحب مستحيلا كما كتب صقر فى آخر كلماته قبل الموت.

بعد هذا العرض التحليلى لرواية أحمد زغلول الشيطى الأولى، أود أن أترث قليلا عند بعض ملامح هذا النص الأدبى، وأمام شخصيته الأساسية الطالعة من حضيض القاع الاجتماعى المصرى. فلست هنا أمام كادح الخمسينات النبيل، ولستنا أمام بطل الستينات المشككى على ذاته، وإنما نحن أمام شخصية مزدحمة بتناقضات الثمانينات الجديدة، وبإفرازات السبعينات الفاصة بالوقت. شخصية تجلب إلى ساحة الأدب العربى فى مصر نموذجاً جديداً، أتوقع أن نتعرف فى قبال الأيام على تنوعات ثرية له. هذا البطل الجديد المأزوم الذى سُمى النصائح والشعارات البراقة، ونزل إلى حضيض الواقع يعاني من تناقضاته. هو حقا ابن الثمانينات القح- فإذا كان جيل الستينات هو جيل تخسر حلم الثورة المصرية وتوتر تناقضاتها، فإن جيل الثمانينات هو جيل المعاناة من صدمة اليقظة على إزاحة الحلم حتى من منطقة الأحلام. صدمة الواقع الجارح الكتيب الذى كشر عن أنيابه فى سبعينات الانفتاح، وسنوات انسحاق القيم الوطنية التى أفنت الأجيال السابقة زهرة العمر فى تأسيسها. إنه شخصية تحمل رؤية الجيل الذى أجهض موت عبد الناصر الميكر وإزالة كل رؤاه وأفكاره الاجتماعية حلمه فى المستقبل. ومن هنا تقيم الرواية من خلال بنيتها التى تنهض على علاقات التناظر نوعاً من التوازي بين موت هذا الأب الرمزي الكبير، وبين موت الأب الفعلى عجزاً عن الوفاء بالتزامات أسرته، وقهراً على تردى أوضاعها، وبين ابتلال الأم الرمزية مصر وابتلال الأم الفعلية فى تهارات عصر الانفتاح. وبين عودة الاستقطاب الاجتماعى الحاد الى الواقع المصرى، وتوترات الفوارق الطبقية فى علاقة صقر بتناهد، وبين تحسيد الأحياط على المستوى السياسى، وتحليلاته المتحفقة على المستوى الشخصى، وبين انهيار عالم القيم القديمة التى كانت رأسخة، وصدمة تكسير المواضع الأدبية المألوفة فى اللغة والوصف من خلال استعمال بعض الألفاظ النابية. أو وصف بعض المشاهد الاسكانولوجية التى يتجنب الأدب العربى الحديث الخوض فيها.

ولا يقتصر التناظر على عالم المعنى وحده. وإنما يشمل علاقات الشخصيات كذلك إذ تقيم الرواية مقابلة واضحة بين صقر ويحيى، بين الغارق فى الضجر وخيرة المثقف أو الشاعر الأدبية، وبين المثقف العضوى المهوم بالناس من حوله. وبمشاكل وطنه العربى الأكبر، والذى ينظم معرضاً عن المذابح التى تتعرض لها المخيمات الفلسطينية، ويعرض فيلماً عن مجازر صبرا وشتيلا. بين صقر الذى لا يستطيع تفسير تقلبات شعبه الذى يشيع ناصر بالروح والدم، ويستقبل نيكسون كبطل، ويموت فى الحرب، ويصنف لكاتب ديفيد... ويحطم القاهرة فى انتفاضة الجياح. وبين يحيى الرجل الذى يعمل بصبر، ويحقق أشياء صغيرة ولكن لها معنى. بين صقر الذى لم يعد يراهن على شئى والذى يلوك أحزانه وضجره، وبين يحيى الذى يحاول جاهداً انقاذ صديقه من الأنهيار وأن كانت يربط بين مصيريهما فى النهاية مع كل هذا التباين، فبرغم تناقضهما الكامل ذاك فإن كلا منهما حقيقى، وربما كانت هذه الحقيقة هى التى وحدت بين مصيريهما. فموت صقر يقابله نوع من الموت النسبى ليحيى من خلال اضطرابه للهجرة من الواقع الذى

أخلص له، والذي طمع الى القيام بدور فيه. وهناك أيضا نوع آخر من التناظر أو التقابل الراضح بين ناهد ونجحية: إذ تنتمي كل منهما الى طبقة مناقضة للأخرى، ولذلك كانت رؤية كل منهما للعالم وللأحداث مغايرة لرؤية الأخرى، فإذا كانت ناهد قد أقامت علاقة عشق حادة مع صقر تنسم بالشهرائية والعنف، فإن علاقة نجحية مع يحيى أفلاطونية هادئة، وإذا كانت علاقة ناهد بصقر تقوم على صراحة المواجهة، فإن علاقة نجحية بحبيبها تنهض على تجنب المواجهة أو الهرب منها وإذا كان في علاقة ناهد بصقر كثير من «الفتيشية» الفاضحة، فإن حب نجحية من نوع الحب المكتوم الذي لم يفصح عنه، والذي يتسم بلغة التعبير الخاصة عن المودة في عالم الفقراء. حيث يعادل فيه إعطاء الشخص قطعة هريسة تهريب رسالة غرامية، ومع ذلك فقد التقى مصيرهما في فقدان، حيث فقدت كل منهما حبيبها لسببين متباينين، وهذا التباين مع الوحدة هو أحد العناصر التي تكسب رؤية هذه الرواية تماسكها وصلابتها لأن لمصير الشخصية في هذا النص قوانينه ومحدداته الاجتماعية.

وحتى تكتمل أبعاد عملية التناظر بين الشخصيات لابد أن تدرك الدلالات السياسية الثاوية في حياة صقر والتي تنجسد لنا من خلال ذاكرة النص الداخلية. وهي ذاكرة ذات طبيعة تاريخية- اجتماعية على الصعيد الزمني وساحلية- حضرية على الصعيد الجغرافي. لا فيها التواريخ مجردة ولكن في تضافرها مع وقائع حياة الشخصيات وأحداث النص، ولا ترد فيها الأماكن الا من خلال هذا الجدل الدائم بين المدينتين الساحلتين: دمياط ورأس البر، والمدينة الأم: القاهرة. ومن هنا لم تكن مصادفة أن توقيت الزواج الذي اغجب صقر كان في وقت «خروج الطلبة والعمال يتأدون بالخيز والحرية، هكذا يوقت النص الحدث بدلا من الإشارة الى فبراير ١٩٤٦ وأن توقيت علاقته بناهد بدر كان قبل خروج الفقراء الى شوارع القاهرة، يتظاهرون ويكسرون، بعد الاعلان عن زيادة أسعار الخبز بدلا من الإشارة الى ١٩٠٨، ١٩ يناير ١٩٧٧ ويتحدث عن فتحي الذي عاد منبر الساق من الحرب بدلا من الحديث عن حرب أكتوبر، ولا يشير النص مباشرة الى عصر الانفتاح. أو تحويل بورسعيد الى منطقة حرة. وإنما يجسد هذا كله عبر التعليقات غير المباشرة عن الذين خسروا البلد على الفقير، والذين خلقوا أسعار الطلب على السلع الاستهلاكية «الواد ابنى بيقول عاوز فيدير يا بابا فتحت دماغه، بورسعيد أفسدت الدنيا» فهكذا يؤرخ المصريون لحياتهم. لا من خلال التواريخ المجردة، وإنما بتحويل المجرى الى محسوس له علاقة حميمة بالشخصيات ووقائع حياتها اليومية.

وينظر هذا المنهج على صعيد البنية الروائية للتجربة استخدام المؤثر الزمني الذي يتجسد في التاريخ المدون في صدر كل قسم كتحديد للمحور الزمني الذي يتمركز حوله القسم، ولكن تمركزه حوله لا يحول دون الفوص منه الى قيعان الماضى. أو التقدم بعده صوب المستقبل بنفس الطريقة التي يحدد بها الاسم الصوت القصصى ووجهة النظر دون أن يعنى الانحصار فى إطار الشخصية الرواية، وبرغم تعدد الشخصيات وثباين المتركات الزمنية فإن للنص كله محورا زمنيا واحدا هو يوم موت صقر، ومحورا انسانيا واحدا هو شخصية صقر نفسها. وعلى صعيد البنية الروائية استخدم الأصوات المعزولة غير المتداخله. ذلك لان أبعاد الحدث المختلفة فى هذا النص الجديد لا تسفر عن نفسها فى وجود واحد متكامل، وإنما من خلال تراكم الجزئيات وتشابك الرؤى والتأويلات، وهذا هو ما يجعل أسلوب الأصوات أوفق الأساليب لبلورتها. والواقع أن منطق البناء فى النص كله هو تقديم الأشياء بعد تعريتها من عنصر التوقع أى تقديم اللحظة الحاضرة وقد أصبحت ماضيا تعرف مستقبلي، وبالتالي لا نرى أحداثه كوقائع، وإنما كحبيثات فى تأويل مسار الحدث، فلا نتعرف على صقر، الا بعد أن نعرف خبر وفاته ولا تقابل

ناهد وجهها لوجه الا بعد أن نتعرف أو نحدد تفاصيل الدور الذي لعبته في الاجهاز على صقر تتعرف عليها من منظور الضحية بعد أن استمعنا الى كل صنوف الاتهام التي وجهت اليها وحملتها مسئولية موت صقر، فنجد أن الضحية هي التي تقدم لنا أدلة براءتها، بل أن الرواية في استخدامها لهذا الأسلوب حاولت أن تجعل من الفضاء الروائي نظيرا للفضاء الواقعي الذي تصدر عنه. ومن هنا كانت نسبة الأصوات التي تنتمي إلى القاع الاجتماعي ثلاثة أضعاف تلك التي تنتمي إلى الطبقة الموسرة الجديدة، فهناك صقر ويحيى وحماية في مقابل ناهد، بل لقد جعلت لصوت صقر النصب الأكبر من حيز الفضاء النصي. لأن لأشكالته الحظ الأكبر في مكونات الرؤية المسيطرة على النص. وفي مواجهة هذا كله وضعت الرواية هذا الرجل المسخ الذي يظهر في كوابيس صقر ويقدم له ورودا غريبة سامة بكل ما ينطوي عليه من دلالات سياسية.

وبقى بعد ذلك الإشارة إلى مجموعة العلاقات التناسية الفاعلة في هذه الرواية الجديدة من (صحراء التتار) لدينو بوتساتي أو «اللعب الصغيرة» لأبراهيم أصلان و(ذئب البوادي) لهيرمان هيسه. ولكن أبرز علاقاتها، وأكثرها إفصاحا عن نفسها هي علاقتها مع رواية جيسس جويس الجميلة (صورة الفنان في شبابه) التي تقيم معها الرواية حوارا تناسيا غنيا بالايحاءات، وهو حوار يهدف إلى الكشف عن بعض الأبعاد الدالة في (ورود سامة لصقر). من حيث أنها صورة أخرى لفنان آخر، في عصر آخر ومجتمع آخر من ناحية، ومن حيث أنها تعتمد على منهج في القص يوشك أن يكون نقبض منهج جويس وأن اتحد معه في منطلق رواية الأحداث من منظور الماضي، وتقديم العالم وقد استنفذته الذاكرة من برائن الموت. فإذا كانت رواية جويس مترعة بالوصف فإن رواية الشيطي شديدة التفتقر في جانبها الوصفي، وإذا كان جويس يتابع تفاصيل حياة بطله في هدوء، فإن الشيطي يطارد شطائيا تلك التفاصيل في تعجل لا هث. وإذا كان ستيفن ديد الرس حيا في مواجهة العالم فإن صقر عبد الواحد كان نقبضه الكامل في التعامل مع عالمه المنقلب بالفظاظة والعنف، وإذا كان ستيفن يحن إلى الهروب من مواجهة العالم، ويتذكر بتحنان لحظات إبداعه بالمستشفى بعيدا عن بقية تلاميذ المدرسة الذين كانوا يمحطون بالاضغاثات فإن صقر يتخبط بينهم في بلبال العالم. وإذا كان حب النساء من الأمور التي اشتبكت بحياة ستيفن في البداية فإن هذا هو ماجرى لصقر منذ بواكير الشباب. وإذا كان موت الزعيم الأيرلندي الكبير تشارلز ستيوارت بارنيل (١٨٤٦-١٨٩١) يحفر نفسه في ذاكرة ستيفن فإن موت الزعيم المصري الكبير جمال عبد الناصر يترك أيضا ميسمه الواضح على كل تفاصيل حياة صقر، كما أن الاستقطاب الحاد الذي تنطوي عليه رواية جويس بين موقف أبيه المؤيد لأفكار بارنيل، وموقف عمته المناهضة لها، هو نظير الاستقطاب الذي يمثله في هذه الرواية موقفا يحيى وناهد. أو بالأحرى موقف طبقتهما من رؤى الزعيم المصري الكبير ومواقفه السياسية، ومثل ستيفن كذلك كانت المرحلة الجامعية هي مرحلة التضج الفكري، والتساؤلات المقلقة، وتدمير الرواسي القمعية، أما علاقات صقر بيحيى من ناحية وناهد من ناحية أخرى فإنها توازي علاقات ستيفن بدائين ولينش من ناحية وبإيما من ناحية أخرى، كما أن علاقة ستيفن بإيما بما فيها من شد وجذب وعقد ذئب وتوتر علاقة صقر بناهد. أما علاقة ستيفن أيرلندا فإن في توتراتها الكثير من علاقة صقر بمصر، كما أن مبارحة ستيفن لأيرلندا بلا عودة هي قرين مبارحة صقر للحياة أو مبارحة يحيى للوطن للعمل في قطر، بعد أن أخفق كل منهما في تحقيق حلمه في الخلاص «بالهرب في السفن الشراعية المبحرة نحو بلاد بعيدة».

تداعيات حول ورود صقر السامة:

كيف نرش الملح للولادة الجديدة؟

خليل الخليل

عندما يولد مبدع جديد علينا أن نحتفل به، أن ندق له الصنوج ونهلل، لأن ولادة مبدع فى هذا الزمن الردى طلفة ضد الاستهلاك، وفعل جهادى ضد بشاعة الربوة التى تحاول بشراة تزيق ماتبقى من قيم الانسان- ذلك لأن الابداع فى أى عصر أو زمان هو تساق مع حركة التاريخ الصاعدة، هو ارتباط بقضايا الناس ومصائرهم، ودفاع عن نبل الارادة البشرية

وحين يكون المبدع روائيا، علينا أن نحتفى به مرتين كما كان العرب يحتفلون بميلاد شاعر جديد، لأن الرواية ليست فحسب ملحمة البورجوازية كما أراد لها لوكاتشن... بل هى ملحمة العصر، هى الجنس الادبى المقترح على أفق فسيح، على أفق المستقبل

فاذا كان هذا الروائى مصريا فلنحتف ثلاث مرات، فليس من السهل أن يلد الروائى مبدعا فى مصر وهى التى لها مالها فى تاريخ الرواية العربية بأجناسها وروادها. وإن كان للروس غوغول وأحد خرجت أفاصيصهم من معطفه، فلمصر معاطفها وللرواية فيها عماليقها، فأن تخرج أنت أنت، لا ظلا لأحد، ولا صوتا لسابق أو معاصر فهذا أمر ليس بالهين، بل أمر يستحق انحناء تحية.

اذن فلنحتفل ثلاثا بأحمد زغلول الشيطى، الشاب الدمياطى الذى لم يصل الثلاثين من عمره بعد، والذى انحنى لنا «ادب ونقد» الغراء بروايته الأولى «ورود سامة لصقر» فى عددها الرابع والخمسين فبراير ١٩٩٠.

يسميه «بيبرداكور» احلام الحصر؟ فالرجل الخزفي يحول بين صقر والبحر، والبحر وفق فرويد رمز للرغائب الجنسية، بتوسيع دلالاته قليلا يغدو البحر رمزاً للرغائب كلها، لو استطاع صقر النزول رليه لذاب الملح الذي يحمله على كتفيه لكنه لا يستطيع، وهو مدرك لذلك، فناهد في الكابوس تميز رقبته أو هوداع بموقفه الطبقي والفكري. يقول «ليتنى كنت شيوعياً، لم استطع أن اكون غير حالم يقع في حب البرجوازيات. أمي ريفية فقيرة أبى من حثالات المدن» وواع أيضاً بشرطه التاريخ «والسياسي» لأن رجلاً عسكرياً حالمًا أو مجنوناً حكم مصر لم أصبح عريجياً أو نشالاً أو حتى صبي حلاق. تركنا الرجل نتشعل في جبال الهواء ومات، ماذا أفعل..»

ربما يكون من السهل أن نقول إن صقر ليس هو المتحدث هنا بل الروائي نفسه، ومن السهل أن نتهمه بالاقحام، أو على الأقل بتسطيح الشخصية الروائية الى حدود افراقات المادية الميكانيكية ولكن هذه السهولة غير دقيقة. حقا أن صوت المؤلف عال على صوت الشخصية هنا ولكن ليغاثم انشراحها لينقلها من مجرد شخصية واقعية تتكرر في حياتنا اليومية عشرات المرات الى نموذج متبلور الحاصية، لذا استخدم صيغة الجميع عندما تحدث عن جمال عبد الناصر قائلا «تركنا» وعاد بعدها الى صيغة المفرد «ماذا أفعل» وبين ضمير «نا» وحرف الهمزة ترتسم اسئلة جيل مابعد الهمزة الحزيرية تناقضاته المزعجة (لاحظ الاشارة الى انتفاضة ١٨ و ١٩ يناير ثم الى مباركة زيارة السادات الى القدس).. وصقر ليس شيوعياً لأسباب يدرکہا ولكن القاص لا يجد الشيوعي ملاذا فهو يترك يحيى خلف الذي أوحى لنا بشيوعيته يسافر الى قطر (دون تبرير درامى ضمن سياق الرواية) وينت هنا سؤال آخر: لماذا يغلق الكاتب النوافذ؟

بذلك الحوار الذي يتذكره يحيى ويذكره على لسان صقر تتعمق أبعاد الشخصية فيلتئم ما هو اجتماعى ونفسى وسياسى بالكل التاريخى الى درجة توحى لنا بأن القاص الشاب يمتلك حساً تاريخياً صائباً، ولذا بدأ حكايته لنا من آخرها أى من موت صقر لا كحيلة فنية مألوفة فى النشر العربى، ولكن كانسجام مع المصير التاريخى، تكسير وحدة الزمن ليس لعبة (فلاش باك) فقط بل هو شهادة على تخثر المرحلة التى تحكمها الأيدي الخشبية ويشهد عليها استحالة الحب، وليكشف القائل وآلية القتل واحتمالات الآتى القريب دفعه واحدة، رفض القتل فوق صدره باقة ورد إنها باقة الورد السامة التى كان يراها في كوابيسه، ويحي فكر للحظة أن ناهد هى قاتله صقر، عندها بكى يحيى، وما البكاء فى الفن إلا معادل للاستسلام أمام القائم الاجتماعى، وبكاء يحيى جاء فى ظلام طويل عند، مرة أخرى تعلق النافذة

ولأنهم قتلوا «الصقر» فامكانات الحوار مقطوعة.. لذا بنيت الرواية على أقسام مؤرخة بين ١٨٥ و أغسطس، فى كل قسم يتذكر أحد الشخصوى، ويستفيد الكاتب بذلك هنا من امكانيات المونولوج الداخلى فى (القصة القصيرة) وفى التدايعيات الحوارية بين الأشخاص الروائية، هنا أيضاً يتشابه الشكل بالمضمون ليخلف علاقة عضوية، فانقطاع الحوارات و تفاصيل الأمكنة وتغير مضمون الزمن من زمن الحدث الى الزمن الداخلى للشخصيات المقتنص فى لحظة توترها الدرامى.. تحل ذلك يعادل انقطاع الحوار بين صقر والاخرين، ويعادل توتره الأقصى المستند على مساحة الرواية كلها.. خلال ذلك أيضاً تتكشف الشخصيات الأخرى من خلال علاقتها بصقر لامن خلال علاقتها الخاصة، وهذا طبيعى فكل ما يحدث

باختزال كبير لايمتد سوى بضعة أيام وإن اختصر فى اعماقه مساحة كاملة من الوطن.

اذن نسجت الرواية علاقاتها الداخلية ضمن دائرة الموت ولهذا لم يكن هناك حضور للمكان، فلامكان للميتين، لاتعنيهم البيوت أو المساجد والشطنان وبالتالي غابت علاقة الشخصيات بالمكان وحيوية تلك العلاقة، أما الأمكنة الموجودة فهي مجرد تشوهات للمكان وليس مكاناً بالمعنى الحقيقى، نلاحظ مثلاً العبارات التالية:

«فى الشوارع الضيقة ذات البلاط المتكسر» (جملة واحدة وينتهى الحديث عن طريق المقبرة أو القرية ولنلاحظ كلمتى «ضيقة- منكسر»)

«كانت رائحة المجارى تفوح وكان الهواء بطعم الخراء، خرجنا الى النيل، كان بركة راكدة»

كنا معا وسط شعاب القاهرة. قال صقر «ضع يذك فى يدي» خاف أن يتوه أحدنا عن الآخر. قال إن المصابيح ذات ضوء مظلم وأن لاسماء ولا نجوم لأقمار...

وزد على ذلك العديد من الجمل الأخرى التى ترسم تشوه المكان كانعكاس لتشوه الداخل الانسانى، ولعل هذه العلاقة بين الانسان والمكان فى قصة «ورود سامة لصقر» تكون موضوعاً لدراسة مستقلة.

فى حوار أجريته مع الفنان التشكيلى المصرى زهران سلامة فى دمشق سألته عن ملمح الموت الخفى الرابض فى ايقاع لوحاته رغم أنها لاتتناول الموت كموضوع مباشر، فالموت حاضر فى انشيلات الخطوط، فى تونات اللون، فى العلاقة بين الظل والضوء. تدخل يومها الشاعر أحمد فؤاد نجم قائلاً «الله هو زهران مش مصرى؟» فللمصرى علاقة خاصة مع الموت، منذ كتاب الموتى وحتى دهنس على قنديل، منذ الاهرامات/ القبور وحتى سرير أمل دنقل الأخير.

وفى «ورود سامة لصقر»، يرد أحمد زغلبل الشيطى بنا الموت معلناً بجسارة على لسان بطله «إننا نبكى من الموت لأننا لم نحى كما ينبغى» أم صقر رأت أنه مات لأن الدنيا لم تعجبه، ويحى خلف يعتقد بأن صقر لايموت إلا اذا كان الموت هو الطريق الأوحده.. فلماذا مات صقر، أهو قدر الشخصيات المشروقة كلها؟ أم هو الذروة التراجميدية التى اقتضاها النطق الداخلى للحدث بتسقيه الروائى والتاريخى وهما شقان متداخلان عبر جرد شفاقة رسم الشخصية فى موقعها الاجتماعى وبيدها النفسى والسياسى،

يبدأ الشيطى اللعبة بالموت، ويترك صقر يكتب جملتين واضحتين:

الأولى: إن الحب مستحيل

الثانية: الأيدى الخشبية محاصره..

وعلى صدره كانت باقة ورود.. وفى المقطع الخامس يذكر صديقه «صقر قتل فى اغسطس.. قدماه تحملناه نحو قدره المحتوم نحو رجل أومسح ذى قناع من خزف ويد خشبية فى ورود سامة ، أقول إن قتلته جميعاً على قيد الحياة على امتداد عمره القصيرة زاولوا قتله فى بيتهم، فى الورشة والجامع والشارع والجامعة فى ذلك الزمن الشاسع المضطرب»..

إذن يبدأ الكاتب مصرأ أن صقر لم يمت بل قتل قتلا، قتله حبه المستحيل للفتاة البورجوازية، فورود البورجوازية التي تطارده في كوابيسه سامة وقاتلة. ولكن هذه الورود لم تعد أحد عناصر الكابوس ورموزه فقط بل تحولت الى حضور مادي هو بمثابة أداة الجريمة، فعندما فتح الباب صباح التاسع من اب كانت الورود جائحة فوق صدر صقر، غدا الكابوس مفتوحاً، لم يعد اضطراباً سيكولوجياً في لحظة تازم شخصي، ولم يعد مجرد خطر تتصوره شخصية عصابية فائقة الحساسية لكنه أدى دوره بشكل واقعي واضح رآه المؤلف والمشيوعين والقراء وهنا أغلق المؤلف الحلقة، فالحب المستحيل وحده لا يقتل وإلا كان الموت رومانسياً عابراً عافته الأتقيص منذ ضمور الرومانسية، والحصار وحده لا يمت ولا يسيما أن صقر ليس شخصية انهزامية، فهو يضرب أمه عندما تحاول ولوج عصر الاستهلاك كهرية، وهو ليس مجرد فيشتي مريض يحتفظ بالثياب الداخلية لعشيقته لأنه يحتفظ مع تلك الثياب بسكين قرن الغزال... صقر يموت مقتولاً بالورود السامة، ليس لأن الموت صار الطريق الأوحدا أمامه بل لأنه الطريق الأخير الذي أوصله إليه، وفي صوغ الرواية تتدخل سليقة المحامي الذي يقدم لقارئه مجريات الجناية تاركاً لهم فرصة ازاحة القناع عن وجه القاتل، ولاننسى بأن الكاتب يمارس مهنة المحاماة، وهنا يسوق مرافعته بأدوات الروائي الذي استربع جيداً مفاصل المرحلة بين موت عبد الناصر وموت صقر عبد الواحد، ويحدد أماناً الجناة ودور كل واحد فيهم بلغة روائية مكثفة، تميل الى الشعرية بل والشعائرية، لأن الفعل يرمته يدور بحضرة الموت ولذا انسجمت أواليات البناء اللغوي (الشفافية، الكابة، تنوع الضمائر، بنية الصورة... إلخ) مع مقتضيات الحدث/ الموت، قنمت تلك الأواليات من جزئيات الصورة وتفاصيلها الممتدة بين مراحل متنوعة من حياة صقر طفلاً وشاباً، بيتاً وجامعة، مسجداً وبعراً، حباً واصدقاً... لتصل بنا الى كلية القول السوسير- سياسي والسايكو- سياسي.

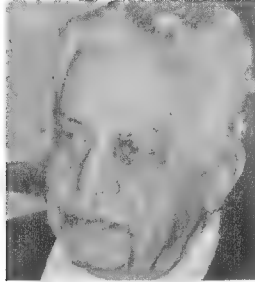
اللغة أيضاً تستدعى بحثاً مستقلاً، فالنثر يبقى هو مستودع السر الروائي، والتعاطي نقدياً معه يستوجب تخصيص مجال له، فالرواية الصغيرة تثبت لنا مره أخرى أهميتها من خلال امكانية تناولها من أكثر من زاوية إبصار واحدة

هذه كانت انطباعات أولية بعد القراءة الثانية لعمل علينا الاحتفاء لولادته ورش الملح له سبع مرات، لعمل يستحق توقفاً مطولاً عند كل مسألة من مسائله المتداخلة بين السياسي واللفوي، اللغوي والتاريخي... إلخ. ويستحق بحثه في السياق الروائي المعاصر في مصر العربية لأنه كما أرجح نقطة من أولى نقاط إضاعة رواية عقد التسعينات في مصر.

الحياة الثقافية



رحيل محمود الشريف: كمال رمزي/ اسكندرية كمان و كمان: مجدى عبد الحافظ/ دور مصر فى الابداع الفلسفى: د. مجدى يوسف/ مشاهدات مسرحية: محمود نسيم/ تعليق على تحقيق المجلات: أحمد جودة/ المرأة فى حياة مختار: سهى وحيد النقاش/ آخر الحالمين كان: على منصور/ الشيوعيون الكثرورية: مصباح قطب.



عندما جاءت سعاد محمد الى القاهرة، من الشام، لتمثل بطرلة فيلم «فتاة من فلسطين» ١٩١٨، غنت من الحانة «القلب ولا العين» و«ياناس أماننا.. طالت ليالينا» «هاتوا القلم والقلم.. ياللى نسيوتنا».. فكان سببا فى تألقها، شهرتها.

قبلها، بعقد ونصف، إنتقل محمد عبد المطلب، من صفوف الكورس، الى مطربى الدرجة الأولى، عندما أبرز شخصيته، فى أولى أغانياته، بتسألهنى بحبك ليه».. ولاحقا يأهل المحبة».

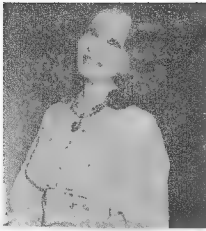
واذا كان محمود الشريف قد عزز من نجاحات ليلى مراد، عندما غنت له «يامسافر وناسى هواك» و«إسأل على» و«من بعيد يا حبيب بسلام».. فإنه، بتفهم، وصل بصوت أحلام الى أفضل مستوياته، فى «يا عطارين دلونى» أو «يا حمام البر»، حيث يأتى اللحن الممثل بالشجن، مراتما تماما لطبيعة الصوت المغم بالحنين، ويأتالى تبدل الأغنية سلسة، مؤثرة، ناهية بصدق من الروح، تتسلل الى قلب المستمع بهسر وسهولة، وتصيح مستمتعة بحضور متجدد.

كان من أقل الناس كلاما، وضجيجا.. وأكثرهم موهبة، وعطاء

صورته.. لم تنشر كثيرا فى الصحف، والمجلات، وبالتالى لا يكاد يعرفها الا القلة.. لكن الحانة عاشت، وستبقى، نابضة بحضور متجدد، فى الرجدان العربى.

محمود الشريف.. من هذه الفصيلة النادرة من البشر، التى تصنع، بلا كلل، المعجزة للأخوين، أكثر مما تصنعه لنفسها.. تدفع، بهذا وذاك الى القمة، ومقدمة الصورة، بينما يكتفى هو بالظفر، وينشغل فى الكشف عن معادن الأصوات الثمينة، ليقدمها، فى أجمل شكل ممكن.

لم يرتبط محمود الشريف، خلال نصف قرن، بصوت أو أصوات معينة.. ولكنة، برحابة، وقدره على التنوع، وإدراك ملهم لطبيعة التباين بين عشرات الأصوات التى لحن لها، قدم، بحس مرهف لا يخيب، أجمل أغنيات سعاد محمد وصباح وأحلام وليلى مراد وشادية ومحمد قنديل ومحمد عبد المطلب وفايزة أحمد و....



وربما تذكر محمود الشريف أغانياته المرحية، المنطلقة، الخفيفة، مثل «بطلواده.. وإسمعوده.. الغراب ياداهية سودة» خامد مرسى، أو «حينما بعضنا لشادية»، أو «دى سكتى ودى سكتك» لصباح، عندما قال «الحانى أخذت كثيرا من شخصيتى. يملأها المرح وتسرى فى عروقها رنة البهجة. لا تعرف قالبيا خاصا، فكل لحن كان يشكل قلبه الخاص به الذى لا يتكرر. لقد أخذت الحانى من حياتى الخاصة فمدها على الرتبة، فمدها على إفتعال المواقف وإنتحال شخصية ليست لى».

فى «الف ليلة وليلة» أو «أنيس الجليس» أو «غانية الأندلس»، إقتسمت بمنزعتها الى «التمبير» بدلا من «التطريب»، وهى الفرقة التى أصبحت أقوى رسوخا، فى مسرحيات داود حسنى الغنائية، الأكثر حيوية وتنوعا، والتى تحققت فى «ليلة كليوباترا» ومعروف الاسكافى» و«البرنسية».

وإذا كانت الأغنية الدرامية «القصة»، الثنائية والثلاثية، تقدمت من خلال إخوان كامل الخلعى، فى الحوار الذى يدور بين الأبطال، فى مسرحيات «كارمن» و«كلام فى سرك» و«والثالثه تابتة»، فإن الأغنية المعبرة عن الموقف، والشخصية، والاتفعالات المتباينة، المتطورة، وصلت الى قممتها فى أوبريتات سيد درويش، «شهرزاد»، «العشرة الطيبة»، و«الباروكية»، حيث حققت مستوى لم تصل له الإبداعات فى هذا المجال، من قبل أو من بعد،

تعلم محمود الشريف الكثير من إنجازات الأساتذة. وخرج من المدرسة مبكرا، بعد وفاة والده وزوج والدته من رجل أساء معاملته.. بل وخرج من مدينة الاسكندرية كلها، لينضم الى فرقة فنية جواله، صغيرة، تقدم عروضها من أسكتشات ورقصات ومونولوجات وأغنيات، فى القرى والغرب والنجع.

وأخيرا، بعد سنتين من الطواف فى ربوع ريف الوجه البحرى، وصلت الفرقة الصغيرة الى القاهرة عام ١٩٣٠، فى طريقها الى ريف الوجه القبلى.. لكن محمود الشريف تسلل منها الى إحدى صالات شارع عماد الدين... وإنهزم «بالجو» الفنى خشبة مسرح الصالة، والتى يعرض فوقها، تحت الأضواء الخلاية، فقرات موسيقية وغنائية وراقصة، أجنبية، الى جانب

والحق أن الشريف ظلم نفس كثيرا عندما وصف مجمل الحانه بأنها تملأ بالبهجة والمرح.. ذلك أنه، من واقع حصاده، قدم كافة الألوان، والا فإين سنضع أشد الأغنيات ألما وحزنا، مثل «لهاالى العمر معدودة» لشادية، و«ياليل كفاية حرام» لغايزه أحمد.. وإهضاء، أين سنضع أناشيده المتفجرة بروح الإرادة الجماعية، والصمود العظيم، مثل «عائدون، الذى أصبح للحن المميز لأذاعة «صوت فلسطين»، أو «يا بنت بلدى.. قوسى وجاهدى وبإلرجال»، الذى غنا للحن المميز لبرنامج «رباب البيوت» أو «الله أكبر» الشهير، الذى إختارته الجماهيرية الليبية كسلام وطن لها.

محمود الشريف، الذى جعلنا نعيش فى أنغامه، حتى دون أن ندري.. من أين جاء.. ومتى؟.. وماهى الينابيع التى إرتوى منها، وما الذى يملئه؟

محمود الشريف، المولد بمدينة الاسكندرية عام ١٩١٢، يمثل مع زكريا أحمد، وأحمد صدقى، ورياض السنباطى، ومحمد القصبجى، وصفر على، التطور الإيجابى الخلائق للمدرسة الموسيقى الشرقية الأصلية، بعد تنقيتها من شوائب «التطريب من أجل التطريب»، التى علقت بها خلال حقبة التحول الموسيقى والبلادة الغنائية، طوال القرنين الثامن والتاسع عشر.

فى طفولته، إستوعب أغنيات سلامه حجازى وداود حسنى وكامل الخلعى، وتشبع تماما بالحن فنان الشعب، سيد درويش،

ولعلك تلاحظ أن أفضل إنجازات هؤلاء الثلاثة، تتمثل فى الألمان التى وضعها كل منهم، فى «الأوبريتات».. فالأغنيات التى قدمها سلامة حجازى

«كروان الإذاعة محمد فتحي.. ثم «عذراء الربيع» وقسم «والراعي الأسمر»، وهى من إخراج محمد محمود شعبان. وفى هذه الصور الغنائية- وهى على سبيل المثال لا الحصر- تظهر بوضوح، فى الحانة، خبرته العميقة بالطابع الخاص لموسيقى المناطق العربية المختلفة، فضلا عن روحه الشعبية التى أكسبت تلك اللوحات حيوية دافقة، مؤثرة، تتوافق مع مزاج المستمع.

عاش محمود الشريف حياته متمنيا أن يعيد مجد «الأوبريتات»، ولكن، للعديد من الظروف الموضوعية، لم يستطع أن يحقق أمنيته، كما لم يحقق أمنيته موسيقى آخر..! وأن كان محمود الشريف قام بتدوين استعراضات «موال من مصر» الذى أخرجه زكى طليمات تحت سفع الهرم، و«القاهرة فى ألف عام» الذى أخرجه فؤاد الجزائلى على خشبة مسرح البالون.

ومن الواضح أن محمود الشريف وجد فى الأغنيات التى لمنها للأفلام السينمائية، بديلا وتعريضا لحلم «الأوبريتات».. لذلك قدم من خلالها مئات الأغاني التى تجاوزت جدران دور العرض لتنتشر فى الشارع، بين الناس جميعا.. وهو، بأنغامه المترعة ببراء التصرفات الموسيقية، كان سببا فى لمعان عشرات المطربين، واستطاع، برهافة وشفافية، أن يثبت أن جمال ما فى هذا الصوت وذاك، فصنع الحانة على نحو يبرزها، ويصل بها الى القمة، ويضعها فى مقدمة الصورة، بينما هو يتوارى سعيًا.. فى الظل.

الفقرات العربية.. وقرر، بلا تردد، أن يبقى فى القاهرة، وأن يعمل كمغنى فى هذه الصالة أو أية صالة أخرى.

وكما استفاد محمود الشريف من عشرات الأغنيات الشعبية «الريفية»، التى حفظ الحانها خلال جولاته واتدماجه مع جموع الفلاحين، استفاد أيضا من العروض المسرحية الغنائية التى تقدم على مسارح القاهرة، سواء المصرية، والتى يقدمها نجيب الريحانى وعلى الكسار، ومسيرة المهديّة وجورج أبيض وفاطمة رشدى.. أو «الأوبرات» الأجنبية التى تقدم فى دار الأوبرا، حيث أصبح متفجرا دائما لها... لا يشاهدها من بين مقاعد المتفرجين، ولكن بين الكواليس، وفى معظم الأحيان، جالسا على أحد مقاعد «الأوركسترا»، الى جانب صديقه عازف الترميميت الشهير، إبراهيم على، الذى كانت تستعين به الفرق الأجنبية الزائرة.

وكما طاف محمود الشريف، فى القرى، طاف أيضا، مع فرقة «بديعة مصابني»، فى البلاد العربية، وتعرف فى تونس والمغرب والعراق والشام، على الوان والحان وأساليب جديدة، وإستوعب الكثير من فنون الغناء البدوى، والموشحات، والدينى، فضلا عن الأغنيات الجماعية الشعبية، والتى تؤدى فى الأعياد والمناسبات ولهالى الأفرح.

من هذه المصادر المتعددة، البالغة الثراء، أرسنقى محمود الشريف معرفة، وحساسيته الموسيقية.. والتى ستظهر، على نحو بديع خلاق، فى اللوحات أو الصور الغنائية التى قدمها لاحقا، للإذاعة مثل: «ابن البلد» و«فرح تونس» و«ليالى بغداد»، وهى من إخراج

اسكندرية كمان وكمان

فيلم جديد على السينما العربية

باريس - مجدى عبد الحافظ



حفلت بالشroud والثرهان، إذ كانت محاولة لقراءة حياة ذاتية، اعاد القارئ تشكيلها مرة أخرى ومن جديد، واسقط عليها ما يشغله في واقعه المعاصر، بل وما يشغل واقعه المعاصر. واختلطت الحقيقة بالخيال، الطمراحات بالاختافات، والتجاذبات بإعادة تركيبة السؤال: من اين البدء مرة أخرى؟ تشابكت الاهتمامات الشخصية بالاهتمامات العامة، والحس الفردى الذاتى بالحس الوطنى العام.

الحياة بكل تعقيداتها واحداثها التى لاتنتهى، وما يترك فيها اثرا في هذه الخيلة التى تنتقى اللحظات وتختير الاحداث والاشخاص وتضفى عليها وعليهم اللون الذى تفضله هي والزواج الذى ترتضيه، فتبدو مقنعة احيانا، منطقية احيانا، خارقة عن أى إطار او تحديد احيانا اخرى. او تبدو مجنونة مقهورة، اوحية صادقة. أو كاذبة مخادعة.

خلاصة القول تعكس الشعور الانسانى بضعفه

مالذى يمكن ان يحدث حينما تنحدر شخصية دخيلة في اعماق شخصية اخرى تقوم بتقديمها أو تمثيلها، أو بمعنى آخر إعادة تركيبها؟ وما الذى يمكن حدوثه حينما تصبح بعد حين هذه الشخصية الدخيلة هي المحور الرئيسى لسيناريو آخر؟ وأكثر من ذلك تصبح محطة جديدة في سيناريو أو نهر الحياة المتدفق؟ تطبعه وتترك بصمات لها، ربما هادئة وأدعة، وربما غائرة جارحة؟

بهذه التساؤلات وغيرها يخرج علينا يوسف شاهين بفيلمه الجديد (اسكندرية كمان وكمان)، ليتوقف فجأة وفي لحظة صدق مع الذات يكشفها، ويعريها، بل ويلاحقها بالتساؤلات التى لايجد لها اجابات حاسمة، فيشارك المشاهد معه في محاولة البحث عن هذه الاجابات الضائعة في زحام الحياة وضوضائها وتشتت احداثها، ان حياة يحيمى ذلك المخرج الذى تجبراً على كشفها ونشرها، بل و نقدها في اول اوتوبيوجرافيا سينمائية عربية، حفلت بالابهار والامتعاض، كما انها

وقوته، وراثته وفقره، بهوسه وعقله.

انه اخفاق على المستوى الشخصى الذاتى، لم يعد الآن فى مقدور يحيى تمسيد احلامه، او تخيل انه قادر على انجازها، او حتى تعديلها فشخصية هامليت تطارده وكأنها احدى فانتازمات المراهقة، كما ان شخصية الاسكندر تجدى له فى مثله الطوطم، حتى عندما يغير موضوعه حين يفكر فى شخصية كليوباترا يتبدى له بشبح. انه الحصار الذى ضربه يحيى على نفسه بنفسه، ولا يحاول الاعتناق منه، او حاول الا انه وجد نفسه فى نهاية المطاف فى نقطة البداية.

ويكتشف يحيى ربما بالصدفة، او ربما لانه حاول تقييم ماحدث على ضوء مراجعة الماضى، يكشف انه نفسه- صورة طبق الاصل لاستبداد الدولة، لقد هيمن على عمره قسئ شاشتته الاول لاغيا لاعتبارات الاستقلالية والحرية، بل وزاعما انه يشكل معه كل واحد، مخفيا على الاقل من جهته هذا التمايز حينما يبرجه ويفكر له، ويتصرف له، ربما لانه اكبر والصحيح، ربما لانه فتان ذو حس مرهف، وربما لانه اكثر خبرة وحكمة، ربما او ربما!!

لكن الم تفعل الدولة نفس الشئ مع الفنانين، هيمننت عليهم، والفت اعجابات حريتهم واستقلاليتهم وقامت بتفصيل وإصدار قانون لايت لهم بصلته، ليس هذا استبداد ولا ديمقراطية فى الحاليتين؟ هكذا ترى من خلال التابلوه الفئائى الراقص والذى لم ينقصه البعد التاريخى الفرغوى والذى يمكنه ان يتحمل اشارات وإيحاءات ذات مدلول ومفترى. اذ يخترع الكهنة الهمم بالقوة ويفرضوه على الناس فرضا، ضارين بعرض الحائط كل الاعتراضات، وساحقين برجالهم لدى نقد او رفض، الم تضيق- نحن المشاهدين- يحيى نفسه متعها بالدعوة لهذا الاله؟ ثم لماذا يفترض خيال يحيى ان يكون هذا الاله مشابها لعمره؟ ربما اراد الانتقام منه حينما اسقط عليه تهمة الاستبداد، او السكوت والصمت، او ربما عدم الاشتراك فى الاعتصام على الرغم من أن الناقع من وراء اشتراك يحيى فى الاعتصام هو احساسه المتذبذب؛ بلأ الفراغ، نسيان عمره او لقاء صدقه فى الاعتصام، هو كل هذا فى نفس الوقت ملا، نسيان، لقاء!!

ومحاولة الانتقام التى يختلجها نوع من الحب،

فى ظل هذه الخلفية، ومن خلال هذا التشابك والتعقيد يتابع يحيى خيط واضح يكشف عن طريقه كل هذه الاعتمالات ولكن باقتدار وابداع غير مسبوق. إلا ان الجديد الذى يكشفه يحيى هو ان ملحمة تلك والى تمسدت عبر مثله المفضل «عمر» لم يكن لها ان تخرج بهذه الصورة الرائعة، لولا تمسيد عمره لها بصورة جعلت يحيى يشتد إعجابا وحساسا، بل وثقة كبيرة فى مثله الذى غدا فى نظره وكأنه طوطما. لقد ادرك يحيى بحسه الفنى المرفه ان الفتى ربما ادى الدور اروع مما افاده يحيى نفسه فى الحياه، او ربما بالصورة التى كان يود يحيى ان تكون عليها حياته

ولعل هذا هو الاحساس الاول الذى جعل من يحيى يخلط فيما بين نفسه الشخصى بكل عيوبه ومساوته وبين نفسه المثالية المتخيلة التى صنعها عبر فيلمه وكان يود ان يكون عليها. هذا الاحساس القصصى هو نفسه مادعا يحيى للتمسك بشخصيته المثالية التى جسدت كل طموحات الماضى وآماله، بل واكثر من ذلك جسدت حلم يحيى فى التمثيل المتميز. واصبحت حياة يحيى الاصلية التى خلت من التمثيل الا فى القليل النادر، تعرض على صعيد آخر، بشخصيته الاخرى المثالية بأروع ما طمع اليه (وربما يبرر هذا حرص يحيى على ان يحصل عمره على جائزة الممثل الاول للمهرجان «كان» عن ادائه فى فيلم (اسكندرية ليه) لعلها صراحة عجيبة تنظر اليها لا لكى تعكس صورتك كما هى فى الواقع، ولكن تعكس صورتك كما تحب ان ترى تراها، هناك اروع من هذا! الا ان يحيى يكتشف فجأة، وفى خضم حلاوة الحلم، انه ليس بشخص واحد، ولا إرادة واحدة ولا تفكير واحد، ولا عالم واحد، حين يرى صورته الشخصية او هويته المثالية تمرد عليه، تململ منه، وترفض أن تظل مجرد انعكاس لصورته المثالية. ترفض طموحاته واحلامه مهما عظمت حتى ولو كانت تمسيد دور هامليت، وربما لان التجسيد هنا سيكون كما كان من قبل لحساب آخر ربما!! إلا ان الاكيد هو ان امرأة يحيى قد تكسرت، حاول بكل السبل إعادة لحمها وتركيبها إلا انها ابت ورفضت. هذا الواقع الجديد الذى لم يفكر فيه يحيى من قبل كان وقع عليه اليما مؤلما،



تصميم الفنان صلاح عناني

اضفى على الاحداث حيوية، خاصة وقد ظهر الفنانين على طبيعتهم وهم يجسدون مطلب من المطالب الديمقراطية، وما اصدق اللقطة الحية للفنان الكبير محمد توفيق وهو يشدو بلادي بلادي..

* تخيل الفنانين لآكثر من دور فى نفس الفيلم طاهرة جديدة، استخدمها شاهين باقتدار، اذ لقت بظلال الحلم على الحقيقة.

* المخرج الكبير توفيق صالح، لم يكن يمثل، وكان على طبيعته تماما كالفنانة القديرة نجمة كاريوكا.

* تفوقت يسرا بصورة ملفتة، اثبتت فى هذا الفيلم انها قادرة على تمثيل كل الادوار.

* الوجه الجديد عمرو عبد الجليل، اتسم اداؤه بالافتعال، اذ لم يك طبيعيا، ولكن اعطى الاحساس دائما بأنه يمثل دورا، وهذا لا يقلل من اداءه خاصة جديدة ومتميزة.

* عيلة كامل كمادتها دائما، تثبت المرة تلو الاخرى انها فتاة مرهقة الحس ومتميزة، فعلى الرغم من صغر ادوارها الا انها بطبيعتها وتلقائيتها تضفى على المشهد عمقا وابعادا جديدة.

* حسين فهمى حافظ على طبيعته التى يؤدى بها سائر ادواره.

* اثبت يوسف شاهين فى هذا الفيلم، ان السينما العربية خسرت- فى الفترة الماضية- كممثل، اتسم اداؤه بالتلقائية والحضور، كما أكد ايضا ان شخصية قنارى فى «باب الحديد» لم تكن استثناء، بل من الممكن تكرارها طالما ينبوع العطاء باق.

* ويعيدا عن التقنية العالية والحرفية المتميزة التى يتقن شاهين استخدام ادواتها مع فريقه الفنى فالفيلم فى مجمله جيد وي طرح موضوع جديد على السينما العربية.

تلمحها فى لاشعور يحيى، عند إختياره للملح وجّه عمرو التى تبدو عليها الصرامة والجدية حتى عندما يرقص. ايضا فى محاولة تأكيد على انه مازال قادر على العطاء الفنى المتنوع فهو قادر على الغناء، مثلما هو قادر على الرقص والتمثيل، انه يستطيع انجاز طموحات الماضى المتهتك وحده ودون معونة عمرو. ولان يحيى عتيذ بل ومستبد بال رأى فلا يبدو انه قد وعى مادار فى حلمه اللاشعورى، ولا ما حاولت نادية المثلة الشابة التى قابلها فى الاعتصام ان تؤكد له. فنجدّه يلقى بالالتهام على اموال البتر دولار فى افساد الفن والفنانين، وعلى الرغم من صحة هذا الاتهام تماما الا انه يظل فى حالته هو نصف الحقيقة.

والقضية التى يطرحها الفيلم هنا بالغة الحساسية والتعقيد، قالى اى حد يمكن ان تصل علاقة المخرج بالممثل، على كل المستويات، خاصة ما يتعلق منها بالبعد النفسى، باعتباره بعد دالى يترجم العلاقات الاخرى، ويرتقى بدلالاتها فى انتمكسات انفعالية عاطفية واخرى سلوكية، بعضها شعورى واعى والبعض الآخر منها لا شعورى باعتباره وليد اللاوعى. ورغم تداخل موضوع اعتصام الفنانين مع الموضوع السابق، الا ان الموضوع السابق يطغى على الاعتصام، ويبدو الاعتصام هنا اولا كمشاهدة للمهروب (الزوغان) من صفة الحقيقة الموزلة، او مواجهة اجابات الاسئلة الكثيرة المطروحة، كما انه يبدو ثانيا وكأنها محاولة اخرى للتخفيف من اثر الذاتية المفرطة والتى طغت على الموضوع، بحيث تنقله اخرى عامه. ذلك على الرغم من ان الفيلم ينتهى بتوجيه نجمة الى نضال الفنانين الديمقراطى من اجل المطالبة بحقوقهم. ويعيدا عن احداث الفيلم التى حاولنا قراءتها معا، سنترقب عند ملاحظات عامة:

* وظف شاهين فى فيلمه عديد من الرموز والايحاءات، بشكل يجعل المشاهد فى حالة يقظة دائمة وتركيز شديد، وذلك من خلال التابلوهات الغنائية الراقصة والتى اضفت نوع من الاستعراضية المحصورة على الفيلم.

* استخدام تسجيل حقيقى للاجتماع العام للفنانين

التراث من أجل المستقبل

د. مجدى يوسف

ولعل ذلك ماحولة بصورة غير مباشرة، وبالنسبة لمرحلة لاحقة من تاريخنا الإبداعى، الدكتور يوسف زيمان عندما عرض لنظرية ابن النفيس فى الدورة الدموية، واكتشف من خلال تحقيقه لنص ابن النفيس أنه لم يكتشف الدورة الدموية الصغرى وحسب، كما ذهب إلى ذلك من سبقه من مؤرخى العلم العربى (ماكس مايرهوف، الألمانى الجنسية، والتطاوى والراحل بول غليونجى المصرى)، وإنما عرف ابن النفيس الدورة الدموية الكبرى كذلك. وهنا انبرت له الذكورة حتى تحولت مذاعة بحرارة عن ضرورة النظر إلى مستقبل العلوم لأن ننظر بعين مثالية إلى تراثنا العلمى لنعزى أنفسنا عما نحن عليه فى الوقت الراهن من انحسار للإبداع. والحقيقة أن هذه الاشكالية تستحق أن تطرح فى رأى على مستوى أكثر من مؤخر زاهد. فى مشكلة المشكلات فى تنمية إبداعنا فى كافة فروع التخصصات، وليس فى العلوم وحدها. ذلك أنى أعتقد - والكلام هنا لكاتب هذه السطور- أننا نفتقر أشد الافتقار إلى معرفة علمية دقيقة لتراثنا العلمى حتى نستطيع أن ندع لمستقبل أبنائنا فى هذا البلد إبداعا علميا متميزا لا يعود علينا وحدنا بالخير، وإنما يمكن أن يتجاوز بالمثل أزمة الإبداع عند من تعودنا أن ننقل عنهم انتاجهم العلمى دون أن نحاول أن نتعرف على

عالم مؤخر «الجمعية الفلسفية المصرية» بجامعة القاهرة «دور مصر فى الإبداع الفلسفى» ابتداء من رسالات التوحيد فى وادى النيل، وعبورا بتراث العلم عند ابن النفيس، حتى بلغ العصر الحديث باشكاليات فلسفة العلوم والفنون والآداب المصرية فيه. وفى الوقت الذى قدمت فيه دراسات يغلب عليها الطابع التاريخى المسحوق لديانات التوحيد على أرض مصر لم تناقش بصورة متعمقة نظريات التوحيد الشائعة عالميا، سواء كانت تلك التى طرحها فرويد فى كتابه «موسى والتوحيد» من مدخل التحليل النفسى، أو تلك التى تبناها أنور عبد الملك فى ثنايا رسائله الذكورة بالسريون، والتى تعتمد على بعض التفسيرات المادية التاريخية لظاهرة التوحيد على أرض مصر صدرنا عن ضرورات الرى النهوى الصناعى، وكيف أدت هذه الضرورة البدئية إلى تشكيل وصياغة أولى أديان التوحيد على أرض مصر القديسة.

الحقيقة أننا كم نتمينا الا يكون هذا المؤخر مجرد عرض لإبداع الأفكار على أرض مصر، وإنما أن يكون له هو نفسه إبداعه المتميز فى تفسير هذا الإبداع انطلاقا من أرضيته المجتمعية الثقافية، ومن ثم اختلافا وقاينا عن نظريات الغير حول تراثنا الإبداعى.

أسسه الفلسفية بله أن تعيد النظر فيها، ومن ثم تفككها وتعيد تشكيلها ليس انطلاقاً من نماذجها هي، وإنما تأسيساً على أرضيتنا نحن- فما هي تلك الأرضية الفكرية الفلسفية التي تميز بها الإبداع المصري والعربي عن «الإبداع» الغربي في صورته المهيمنة على عالم اليوم؟

الاجابة على هذا السؤال تفرض علينا أن نعود للدراسة المتأنية الدقيقة لتراث الإبداع العلمي في بلادنا قبل أن صرنا ننقل «إبداعات الغرب» وتوحد بها في العصر الحديث بينما نحاول أن ننفي عن أسلافنا الباحثين أية سمة إبداعية يمكن أن تتسلح بها اليوم في مواجهة عصرنا. وكان لسان حالنا يقول: كيف لنا أن نتسلح بمكتشفات ابن النفيس وابن الهيثم في زمن الصواريخ والثورة الالكترونية؟ ولكننا حين نطرح السؤال على هذا النحو لانملك إلا أن نجيب عليه على نحو تلفيقي لابلت أن يعمق تبعيتنا للغير بدلاً من أن يمتحن القدرة على تنمية إبداعاتنا ذاتي. فالاجابة الضمنية على هذا السؤال هي أن «نستخدم» مخترعات الغرب (كالميكروفون مثلاً) لأذاعة وتثبيت معتقداتنا التراثية. وبذلك سوف نحافظ على علاقتنا التابعة لانتاج الغرب مهما تصورنا أنها ليست مجرد تبعية، وإنما خدمة للحفاظ على تراثنا، وهذا هو ما يقتل - في رأيي - قيمة التراث الحقيقية، التراث الذي مازال حياً فينا وإن لم نكتشفه بعد، والذي نستطيع أن تلق عليه بصورة دقيقة من خلال إبداعات أسلافنا من أمثال ابن النفيس وابن الهيثم، ليست هذه الإبداعات هي التي استفاد بها الغرب، بعد ترجمتها الى اللاتينية، وتعلم منها مبدأ التجريب في العلوم الطبيعية؟ ولكنه حين تأثر بها لم يكن مجرد امتداد لها، وإنما غيرها انطلاقاً من تاريخه الاجتماعي الاقتصادي والثقافي المختلف. فبعد أن كانت مكتشفاتنا في مجال العلوم الطبيعية معاشة لموضوع بحثها (الطبيعة) متألقة ومتناغمة معها، صار الغرب «مستمعينا» مبدأ التجريب نفسه الذي تعلمه عن أسلافنا العرب، مسخراً للطبيعة.

في تلك المناخات التي تشيعها، اليوم، الحركة الثقافية المصرية، والتي يمكن استقراؤها، بصورة

مبسطة، من مجرد التوصيف الخارجي لظواهرها المتداخلة، ومن مجرد التأمل، ولو كان عابراً، لوقائعها المتعددة.

هناك فكر ولكنه لاينتج وعياً، وهناك وعي ولكنه لايتشكل في فعل، وفعل لايتراكم في خبرة، وأصبح السياق الثقافي العام، وقد هيمنت القيمة الاعلامية لا الابداعية، موجهاً إلى المقعد لا إلى الدور، ومحكوما بالتواجد في الندوات والتجمعات والقرب من أجهزة النشر والمطبوعات، لا الفاعلية المشكلة لتجربة والمتنامية في مسار.

ومسرحياً- يمكننا لمس ذلك في شيوخ اختلالات أساسية في وضعية الجمهور على المستويين النفسي والاجتماعي معاً، وفي هياكل الفرق الفنية والادارية، واليات صنع العروض وفق مواصفات تجارية، تضع الكم المشاهد معياراً وحيداً، وتلجأ إلى النجوم، الدجاج الذي يبيض جمهوراً، وفق تعبير فاروق عبد القادر، وتبتسر العرض المسرحي، الجماعي بطبيعته، إلى أحد عناصره المكونة- الممثل- المستغرق كلية، بدوره، في محاولات إضحاك لتصبح العملية المسرحية بكاملها أقرب إلى المنوعات الهزلية.

في تلك المناخات- ماذا يمكن أن يحدث التلفزيون العائد بعد فترة انقطاع إلى الانتاج المسرحي؟

.....

سوف نلاحظ، ابتداءً، عدة ملاحظات يمكن أن تكون بالنسبة لنا إرشادات توضيحية، تفضل الأولى في الاجماع الذي يكاد أن يكون منعقداً على تقييم تجربة مسرح التلفزيون في فترة الستينيات باعتبارها تجربة سلبية ساهمت في صنع انحرافات المسرح وتشويه طبيعته، وسوى استثناءات غير ذات قيمة (عبد الفتاح البارودي مثلاً) فإن الجميع يؤكدون على فساد تلك التجربة مشيرين الى دورها في الانحراف بالصيغة المسرحية الى الهزليات والمنوعات الغنائية، بل إن بعضهم، في سياق الاشارة الى فكرة إنشاء مسرح التلفزيون يذهبون الى أنه تكون في إطار تنافس بين وزيرى الثقافة والاعلام وقتئذ (ثروت عكاشة، عبد القادر حاتم)، حيث يذهب فؤاد داره في «تخريب المسرح المصري» إلى أن نشأة فرق التلفزيون جاءت

مسرح التلفزيون: استثمار الهفاز

العرض المسرحي، الجماعي بطبيعته، إلى أحد عناصره المكونة- الممثل- المستغرق كلية، بدوره، في محاولات لإضحاك لتصنيح العملية المسرحية بكاملها أقرب إلى المنوعات الهزلية.

في تلك المناسبات- ماذا يمكن أن يحدته التلفزيون العائد بعد فترة انقطاع إلى الانتاج المسرحي؟

سوف نلاحظ، ابتداءً، عدة ملاحظات يمكن أن تكون بالنسبة لنا إرشادات توضيحية، تمثل الأولي في الاجماع الذي يكاد أن يكون منعقدًا على تقييم تجربة مسرح التلفزيون في فترة الستينيات باعتبارها تجربة سلبية ساهمت في صنع انحرافات المسرح وتشويه طبيعته، وسوى استثناءات غير ذات قيمة (عبد الفتاح البارودي مثلاً) فإن الجميع يؤكدون على فساد تلك التجربة مشيرين الى دورها في الانحراف بالصيغة المسرحية الى الهزليات والمنوعات الغنائية، بل إن بعضهم، في سياق الإشارة الى فكرة إنشاء مسرح التلفزيون يذهبون الى أنه تكون في إطار تنافس بين وزيرى الثقافة والاعلام وقتئذ (ثروت عكاشة، عبد القادر حاتم)، حيث يلعب فؤاد دواره في «تخريب المسرح المصري» إلى أن نشأة فرق التلفزيون جاءت إرضاء لتوازن وزير في سياق تنافسه مع وزير آخر، ولم

فى تلك المناسبات التى تشيعها، اليوم، الحركة الثقافية المصرية، والتى يمكن استقراؤها، بصورة مجسمة، من مجرد التوصيف الخارجى لطواهرها المتداخلة، ومن مجرد التأمل، ولو كان عابراً، لوقائعها المتعددة.

هناك فكر ولكنه لا ينتج وعياً، وهناك وعى ولكنه لا يتشكل فى فعل، وفعل لا يترافق فى خبرة، وأصبح السياق الثقافى العام، وقد هيمنت القيمة الاعلامية لا الابداعية، مرجعاً الى المقعد لا الى الدور، ومحكوماً بالتواجد فى الندوات والجمعيات وبالقرب من أجهزة النشر والمطبوعات، لا الفاعلية المشكولة لتجربة والمتنامية فى مسار.

ومسرحياً- يمكننا لمس ذلك فى شيوخ اختلافات أساسية فى وضعية الجمهور على المستويين النفسى والاجتماعى معاً، وفى هياكل الفرق الفنية والإدارية، واليات صنع العروض وفق مواصفات تجارية، تضع الكم المشاهد معياراً وحيداً، وتلجأ إلى النجوم، الدجاج الذى يبيض جمهوراً، وفق تعبير فاروق عبد القادر، وتهتسر



قضية واحدة جرى تطويع كلا النصين بابتسار واعتساف لمقتضياتها، وهى قضية الادمان والمخدرات مما يدفع إلى القول إن ذلك الانتاج المسرحى قدم ، أساسا، فى إطار خطة إعلامية لمواجهة شكلية مع تلك القضية الخطرة، والناخرة فى العظم والصلب، وهكذا جرى اختزال نص محفوظ فى جماعة بشرية متدنية مدمنة لا تفعل شيئا سوى تعاطى المخدرات والجنس والشرثرة، فاقصر بذلك الاعداد على التعامل مع السطح الخارجى للنص دون مسعى حقيقى لاكتشاف ابعاده ودلالاته. وكذلك، تم تركيز «الدخان» فى قضية فردية، وعلى نحو ما، مشكلة عائلية. أقول تركيزا لأن الأبعاد الأخرى للنص لم تكن غائبة بصفة كلية.

تلك ملاحظات أولية، وعلى أهميتها، يظل الموضوع بحاجة إلى تفحص مختلف، مستمد من العرضين ذاتهما.

لا أود أن أتناول العرضين باعتبارهما عرضا واحدا موزعا على خشبتين، صحيح أنهما ينطويان تحت ذات الاطار- مسرح التلفزيون- وينضويان فى مشروعه الاعلامى العام، ولكن يبقى صحيحا أيضا أنهما يختلفان فى الكثير. لقد التجأ «العصفورى» إلى واحد من النصوص البدعه لتجيب محفوظ ليصرغ منها عرضه المسرحى، ولعلها غوايات نوبل، تلك التى دفعت العصفورى إلى اكتشاف الامكانيات المسرحية فى

تكن بالتالى استجابة لضرورة فنية. ولعل ذلك ماأرتاه كذلك د. على الراعى حين يقول فى كتابه «المسرح فى الوطن العربى» مشيرا إلى أثر فرق التلفزيون «بعبارة موجزة، أصبح النشاط المسرحى سوقا تجارية كبرى أنشأتها فرق التلفزيون، استطاعت بها أن تستقطب جزءا ليس هينا من نشاط المسرح فى مصر، وساعد على هذا أن مسارح التلفزيون لجأت إلى المسرحيات الهزلية فى الأساس، وجعلتها بضاعتها الرائجة».

الثانية، وهى ماتستغلت النظر وتستدعى العامل قليلا، إن التلفزيون وقد استرجع نشاطه المسرحى القديم قد عاد بنصى؛ ثرثرة فوق النيل، الدخان، وهما نصان، كما لا يخفى، لكاتبين أصبح من لغو الكلام ونوافله أن نتحدث عن دورهما وتأثيرهما فى الثقافة العربية، وهما نجيب محفوظ، صيخاتيل روسان، وبصياغة إخراجية لاثنين يشغلان مواقع مؤثرة فى الساحة المسرحية، سمير العصفورى، مراد منير.

ولنترك قليلا ولم مؤقتا تلك الخلافات حولهما، وتلك التقييمات السلبية والذى تكتسب باضطراد مع توالى أعمالهما المسرحية، مصداقية متنامية. فهل يسعى التلفزيون إلى إضفاء مسحة جديده على عمله، وهل هو الطلاء إخفاء لانهيارات الهيكل وتصدعات الأساس؟ أم هى استجابات بارعة لشروط مناخ مسرحى ونفسى قد تغير ولم يعد قابلا للصيغة القديمة.

الثالثة، أن العرضين، وإن بدا مبتاعدين، يطرحان

روايات محفوظة، فيختار عملين لصاحب نوبل في سنتين متتاليتين، كان الأول «يوم قتل الزعيم» الذي حوله العصفوري الى عرض يحمل اسم «القاهرة ٨٠» والثاني هو «ثرثرة فوق النيل».

ولعلها غوايات السوق، تلك التي جعلت العصفوري في العرضين يركب تشكيلة مسرحية قائمة على الأبهار البصري والأضائة الملونة والتشكيلات الحركية الراقصة مع بعض القفشات والتعليقات الجنسية، ولأبأس بعد ذلك من ممارسة «التلحين» ببعض الانتقادات اللغوية ذات الملمح السياسي، والتي عادة ماتتسبب عقب إلقائها مباشرة، وهي انتقادات لاتنشى بوقف ولا تحمل رؤية أو توجهاً وإنما هي تعليقات تحصر مهمتها في الضحك وملء المساحة الزمنية للعرض وإشباع المشاهد بنوع من الإشباع الوهمي في ممارسة تستهلك طاقته ولاكتشفها، وتستثمر وضعيته النفسية والاجتماعية ولا تنجحها.

وفي ذلك العرض الأخير للعصفوري، اجتمعت الغوايات معاً- نوبل، السوق- فكان هذا المزيج النموذجي الدال، ورقة العصفوري وبطاقته، الذي يستدعي قيمة مؤكدة (نص محفوظ) لفرغها ويحولها الى هزليات، ويخاطب الجمهور فيما يحوله إلى كئلة هلامية منحصرة في مجموعة من الاستجابات الآلية؛ أفواه تضحك وأكف تصفق.

تعامل المخرج مع النص الروائي متغافلاً عن أبعاده ورؤاه ودلالاته، ولم ير في عمل محفوظ سوى صحابات الدخان الأزرق المنبعثة من عوامة نيلية يتوافد عليها- ليلاً- أفراد جماعة مهمشة، ولم يصل إلى إدراكه أن أشخاص محفوظ إنما هم أنماط، أو نماذج رئيسية، هم بؤرات تتركز فيها تكوينات نفسية واجتماعية دقيقة مستلهمة من صميم الحياة المصرية القاهرية أساماً. وهي ليست فقط قوالب ولا أشكالاً مصبوبة ولاتركيبات وإنما هي خلاصات مركزة من رؤية معينة لجوهر الانسان في بيئة أبعادها المختلفة. إن أسئلة حية ترد على السنة اللاحق في العروامة، المستغرقين في غيبوبة الجنس والمخدر، «فيروميتيوس مسطولا» بطل ثرثرة فوق النيل الذي كاد يهلك في مظاهرة ثورية أثناء صباه والغارق في غبار الأرشيف أثناء عمله النهارى، تحاصره

حلقات مغرقة كل يوم كشروق الشمس وغروبها وأخضور والانصراف في الوزارة والاقبال والادبار في جلسة الحشيش، والصحو والنوم، فيدخل في حركه الزمن، كحركة دائرية حول محور جامد، حركة دائرية تتسلى بالبعث وتمرتها الحتمية الدوار. ولست انتوى قطعاً أن أعرض لتصور نقدي للرواية، وإنما أشير الى عالمها المتداخل وشخصياتها الرامزة وإلى تراكب مستوياتها البنائية والتعبيرية، تلك التي ابتسرها الأعداد المسرحى وتعامل معها بايتذال وترخص، والافتكاف يمكن أن نصف عرضاً مستعماً من رواية كهذه، ثم أذا به يذهب بالمسرح والنص معا الى الملى، فيقدم منوعات هزلية وقرقات غنائية تحت وهم تقديم النص في إطار كوميديا استعراضية موسيقية، وسوف نكتفى، فحين نجامل العصفوري شرط الرواية وسياقها التاريخى كان قد أفنقد شرط المسرح.

نكتفى، فلا مجال للحديث عن تفصيل أو حركة أو ديكور أو أى من العناصر الأخرى للعرض المسرحى، احتراماً للقيمة التي كانت للمسرح، وللقيمة التي نرجو أن تظل للكلمات.

وفي تجربة العرض الثانية، فائنا في الحقيقة نجد مشهداً مسرحياً مغايراً، وكما سبقت الإشارة، فإن هذا العرض مأخوذ من دخان ورومان بعالمها المتراكبة وشخصيتها الأثيرة والمعورية «حمدي» الذي يبدو دائماً في مواجهة مع العالم في مزيج وتختلط فيه ملامح الغوضوى بالثائر بالمسيح فهو شخصية مقهورة في علاقة مركبة مع الذات والعالم، ويبدو متجاوزاً لوضعيته الأسرية والاجتماعية الضيقة، ولكنه يعاني من مشكلات مصير اخلف على نفسه، فقد أصبح عاملاً على آلة كاتبة في علاقة آلية مع الكلمات عالمه رتيب ومنظم مع دقات الآلة، منحصر في أن «الهزة ماجاتش على الآلف، ونسخ خمس صور من مذكرة حكومية» الا أنه لا يتوقف لمشارك مع الآخرين حول كيفية التوقف عن الأمان وضرورة عودته لحياته الطبيعية، وإنما يطرح تساؤلاً يراه أولياً: وهو لماذا التوقف؟ وهو لم يستجب للضغوط العاطفية المركبة التي تمثلها أخته ويدرجه أقل أمه وخطيبته، ولم يابه كثيراً لاهانات أخيه الصغيرة، ولكنه حين استمع وهو

الاجتماعى، والتقاط زوايا الوقفة واللغة فى توافق حركى وصوتى مع لغة الشخصية، بينما جاء أداء كريمة مختار، عبد الله محمود، فائزة كمال، منحصرًا فى متطلبات الدور والشخصية فى نمطية تجنح الى المبالغة قليلا.

بعد هذا، هل يمكن لنا أن نرى فى مسرح التلفزيون العائد استثمارا لمناخ ثم تجهيزه ليستهلك مايقدم اليه.

وهو الآن يستهلك نفسه.

لحقت التهديد.

جسم الممثل مساحة تعبيرية

فى صياغة مسرحية تستهدف فك النظم والعلامات التى يخزنها جسم الممثل، وتخليق لغة غير معتمدة على الحجرة وحدها، وتسعى الى تكوين تجريبية قائمة على تيارات الوعى والتداعيات وتراسلات الحواس والحركة والصوت، والسعى الى إيجاد إيقان آخر للجسد عن طريق كسر إيقانه فى الحركة اليومية، شكل المخرج «عبد الستار الحضرى» عرضه المسرحى الأخير عن نص «تحت التهديد» لأبى العلا سلامونى. وي طرح النص، مجدداً، فى واحد من مستوياته، اشكاليات تلك العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة، وفى مستوى ثان، ملهية الوضع الانسانى بطبيعة العيشى والمساوى معاً، صراعاته المحكومة بالجنسية، واختياراته المشروطة بالضرورة، ويبدأ الكاتب من القطع على لحظة من حياة الشخصيات فى نقطة معينة، فيختار لمشهده الافتتاحى إحدى الأمسيات الهادئة حيث يعمل الرجل- كمشال- وسط لوحاته وثماثيله، بينما تأتى المرأة بالطعام، ومن تلك اللحظة التى تبدو مألوفة وعادية، يخدش سلامونى السطح الهادئ ويحرك علاقاته النفسية، لنعلم باضطراب إثر ذلك مناجات كابوسية وأجواء هستيرية مشكلة أبنية متداخلة ومترامية، ويطل الماضى كاملاً ومبتسراً فى آن، كوقائع متمثلة فى جريمة قتل غامضة ومحكمة

فى مغارة جبلية الى رمضان «بائع الحشيش» يحكى قصة معتقل سياسى رفض الرضوخ لسجانه رغم إصابته بالسسل، فانه وهو الباحث المزعج عن الحرية يبدأ داخلها فى رفض الغيبوبة الحسية ليس كقضية إيمان وإنما كعبودية ترهن إرادته الحية وتحويلها الى دخان أزرق. وهكذا فإن حمدي ليس إنساناً يحيا محنة فردية، ولم يسر المنذر فى دمه الا بعد أن أدرك تشوه الواقع وعلاقاته المحكومة بالعدمية، وهو فى مواجهة تلك العدمية التى تكتسب بطبيعة الحال أبعاداً متعددة، وجودية واجتماعية، يلجأ الى التغييب الإرادى للوعى والادراك، وتلك الحالة- تغييب الوعى إرادياً- كثيرة الشروع فى المسرح ويمكن أن نلمس لها تجسيدات أخرى متعددة.

حاول المخرج مراد متير، أن يحتفظ بتوازن المعاور داخل شخصية حمدي، وإن مال بدقة غير محسوسة إلى تأكيد حالة المرض الفردى والمحنة العائلية، وهو يبدو فى عمله ذلك مستجيباً لتغيرات المناخ وشروط اللحظة الاجتماعية الراهنة وأيضاً مواصفات العمل فى جهاز إعلامى، فلم ينحرف وراء عباداته الأخرافية فى ملء الخشبة بالتشكيلات الجسدية والحركية والأغنيات الموطنة حيناً، والزائدة كثيراً، وإنما عمد الى صنع إطار واقعى يكاد أن يكون طبيعياً لمسرحيته ملتزماً بالآطار المادى للنص، بيت الطبقة الوسطى المصرية، المغارة الجبلية، وهو الإطار الذى صاغ مفرداته البصرية (أبراهيم المطيلي)لفنصنع البيئة المكانية بخطوط وتكوينات مقتدرة ولكنه لم يجتهد كثيراً فى تكوين المعادل المرئى للحدث والسياق المسرحيين، وإن ظل مشهد المغارة متميزاً على المستويين الجسالى والتعبيرى. وجاءت مجموعة ممثلى العرض لتعبد تأكيد تلك البديهيات الصلبة، والمتناساة مع ذلك، وهى أن الأداء التمثيلى يكون متميزاً بقدر انضباطه، ومؤكداً لفردية الممثل بقدر جماعيته، ودالاً بقدر مايتملك قدرة إدراك الفعل وتخليقه داخل التركيبة المسرحية.

وهكذا تمزج أداء صلاح السعدنى، سميرة الألفى، سميد عبد الكريم بحساسية إدراك المكان المسرحى- كوسيط- بين العالم التخيلى للكاتب والعالم

العرض ، عمقا بصريا تشكيليا ساكنا .

جاء أداء «توفيق عبد الحميد» متوافقا بدرجة مامع منهجية العرض، فلم يهتزل عمله في الأداء الصوتي والمبالغات الانفعالية وإنما حاول اكتشاف مساحته التعبيرية الخاصة، وتراوح أداء «ديفين علوية» بين الانفعال الصوتي الزائد وسلامة الحركة وحساسيتها، وإن ظلت بحاجة الى تدريب وممارسة وخاصة في كيفية استعادة الانفعال وتلوين الصوت وإدراك الفعل وتشكيله داخل التركيبة المسرحية، بينما ظلت النباليرينا «إجلال جلال» عصبية على التوظيف والاندماج في رؤية المخرج، محتفظة لنفسها بجمالية خاصة، مكثفة بذاتها وجاءت مجموعة مثلى السامر (أفؤاد فرغلي، عبد الواحد السعيد، عادل زهدي) لتؤكد في اقتدار وخبرة قدرات الممثل في تكوين الدلالات عبر وسائط مختلفة حركية وتشكيلية. وبصورة مجملية، ورغم ما قد نلاحظه من أن المسرحية اعتمدت على منهج التجريبية الغربية واستعارت تقنياتها ونتائجها فإن المسرحية قدمت اجتهادا متميزا في تأكيد الشكل المسرحي وتفكيك القيمة والمعابير الفنية الجاهزة والمسبقة، توصلنا الى مسرح لا يتحول فيه الوجود الانساني الى معادلة محلولة.

العلم بأربعة: الحلول الزائفة في الفن الحلول الزائفة في الحياة

في واحد من العروض التي اعاد تقديمها المسرح المصري فى الآونة الأخيرة، قدم ماهيسى «مسرح الفن» لصاحبه ومخرجه «جلال الشقاروى» عن نص لآبى العلا سلامونى، عرضه الأخير لموسم هذا العام «الملهم باربعه».

ويندرج العرض ضمن تلك المجموعة من العروض التي تتوزع على خشبات المسارح وتبدل مواقعها بين العاصمة والمصايف، متوجهة الى تلك الشريحة الطافية على سطح المجتمع المصرى طيلة أشهر الصيف، وأعنى العائدين فى اجازاتهم السنوية من العاملين بالخارج،

هزلية وشكوك متبادلة وأحاسيس مثقلة بالأثم والفجعية، ويظل التساؤل قائما وفاعلا طيلة المسار المسرحى، عما إذا كان الرجل قاتلا وعسا إذا كانت الزوجة متواطئة مع قضاته أم لا؟ ويبقى دور كل منهما فى الجريمة والمحاكمة أمرا غامضا وملغيا، وقد استخدم السلماوى لغة موحية مملوكة لما يمكن أن نسميه الطاقة الإخبارية للكلمات، ويأن بدت فى كثير من مفرداتها وتراكيبها مترجمة، مما ساهم فى تشكيل انطباع عام باغتراب العرض. ويكتسب الزمن المسرحى فى تلك السياقات فعالية متنامية، فهو منسوج كوقائع فى ذاكرة الشخصيات ومخزون فيما تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب ولذلك لا تكتمل الأحداث فى تسلسلها الزمنى سوى فى نهاية العرض، وتباعا- فإن التزامن فى الأحداث يترجم إلى تتابع داخل العرض، ويتطلب ظهور أى شخصية عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض الوقائع لكشفها فى زمن لاحق، ولذلك كان التسلسل النصى من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية الهامة فى العرض.

وبقدرة تشكيل لافتة، استغرق المخرج فى تصميم البنية المسرحية بحيث تشمل الأطار المادى وشكل الخشبة وصلء الفراغ بقطع متحركة وأخرى ثابتة فى تناوب دقيق مع حركة جسم الممثل، فى ممارسة تسعى الى تشكيل بصرى العالم- باختزاله- داخل العرض. فأنبتت معمارية الخشبة عبر إطارين، إطار ثابت صاغ مفرداته البصرية بأبداعية متفردة «حازم طه حسين» ويتكون من منحوتات لقطع من الجسم البشرى مقطعة، مجزأة، متناثرة- بسمة عتيكوتية- قواقع- وجه معلق على شاهد- لوحات غير مكتملة لوجوه مصمتة ومجوفة- قرص ساقية ساكن يوحى بفرافقة الحركة والدائرة العتيبة، وإطار آخر متحرك من مجموعة الممثلين والعناصر البشرية التى تعددت وظائفها وتوزعت بين ترديد كلمات منتقاه من جمل المثال الحواري، وتجسيد ثالث المحكمة التقليدي (الحامى- القاضى- الادعاء). وتتراوح العلاقات بين الأطارين عبر مستويات متعددة، فاعلة متنامية خيئا، ومنفصلة فى أحايين كثيرة، مما جعل عمق المسرح معظم فترات

والزائرين من البلاد العربية وخاصة النفطية، وهي شريحة، كما لا يخفى، لديها السيولة والفائض، وعلاقتها النفسية والاجتماعية بالواقع المصري هشّة، عابرة، وعلى الأقل مؤقتة، بما يحدد هدفها في التسلية والترفيه وقضاء أمسيات ناعمة.

إن تحديد نوعية مشاهدي هذه العروض هام، فيما أظن، وضروري لأنه يشكل أحد المداخل الصحيحة لفهم الصيغة المسرحية السائدة والتي تجد قبولاً جماهيرياً يؤكدّها، ورواجاً إعلامياً يرسّخها في وعي المشاهد وخبرته المسرحية. فيقدرتها على ملء مقاعد الصالات بأثامانها المرتفعة، تتشكل الكتلة البشرية الجاهزة باستجابتها الآلية لتعيد صياغة العروض المسرحية بمواصفاتها الخاصة، وتحقيق «وهم» النجاح الجماهيري لهذه العروض، وبدوره، فإن هذا النجاح المتوهم لا يمكن تفسيره سوى بملاءمة هذه الصيغة المسرحية واستثمارها للأوضاع الناجمة عن الاحباطات النفسية والجسدية والاختلالات الاجتماعية العامة. فانت حين تلج باب أحد هذه المسارح لتشاهد أحد هذه العروض، لاتسأل عن اسم مؤلفه أو مثليه، فسوف تتعدد الاسماء، وقد تتوقف أمام واحد منها له تاريخه وإسهاماته السابقة، وقد تتعجب من وجود أسماء تعلم يقينا أن علاقته تربطها بالمسرح، ولكنك في كل المواضع واجد نفسك أمام ذات الصيغة الاستهلاكية؛ تعليقات أو «تلقيحات» على أحداث الساعة السياسية والاجتماعية، وإيماءات وحركات جنسية، فواصل غنائية وتشكيلات حركية مبهمة، باختصار «شر» مبهمة، وإذا أنت دائر مع موالد الابتذال والفرخص، ترى عروضاً تتعامل مع مشاهديها كمجموعة من الاستجابات الفرائزية للصماء وتخطب أي شئ فيه سوى عقله وإدراكه.

لا يخرج عرض «المليم باربعة» عن ذلك ولا يثبذ في شئ، وإن بدا أقل جاذبية وأقل قدرة على الترفيه والتسلية، حيث تظالعتا المسرحية في مشهدها الافتتاحي بتشكيل يصور حركة المولد الشعبي؛ في الخلفية وعلى جانبيه المسرح انتصب ألواح خشبية بلفات تحمل أسماء الألعاب الشعبية الشهيرة «الثلاث ورفات، فتع عينك تاكل ملبن، صندوق الدنيا» ثم

استعراضات غنائية وراقصة تذكر بغوازي الموالد في مرادة واضحة لفرايز متوهة، وخلال هذا التابلوه نلح حملة الأعلام حلقات الذاكرين وحركات مجاميع متعثرة، ليتولد إثر ذلك انطباع يأخذ في التناكد مع تتالي المشاهد، مؤداه أن صانع العرض ومنفذه يتعاملون مع المولد- كظاهرة احتفالية لها جذورها الدينية والشعبية- من الخارج، تعامل مثققي المدن الذين سمعوا عن الظاهرة وربما ذهبوا مرة أو مرتين ليتفجروا في استهوا، أو ليدرسوا، ولكنهم قطعاً لم يعايشوا نماذجها الانسانية وزخما التراثي إلى درجة تكفي لصنع عمل فني مستمد من طبيعتها ومخاطباتها، ولكنها مجرد حملة إجرائية لصنع تابلوهات حافلة بالأجساد المتطوحة مع إيقاعات الذكر ودقات الزار وحلمة البهارق والدرائش والفجر.

ومع ألعاب المولد المعتادة، نتعرف على شخصية محتالة «على بيمه» واحد من صبية المولد اخفى لفترة وعاد إليه ليلعب لعبة أكبر (الدولار باربعة بدلا من المليم باربعة) وفي إشارة مباشرة إلى مجريهات الواقع المصري يقرر «على بيمه» تكوين شركة لتوظيف الأموال مع فتاة المولد وأحدى لاعباته «بطة» وإبريها الذين لا يكفان عن التعريض الجنسي ببعضهما، وحرامية المولد ونصابيه ويتواطئ من الدولة ممثلة في مخبرها السري وعمدة القرية، ومباركة دينية من أحد الشيوخ، ويتدافع رجال القرية ونساؤها في إبداع أموالهم في الشركة، بل ويبيعون حقولهم ومحاصيلهم ويجلسون بلا عمل اعتمادا على ريع الأموال المودعة، ولا تكتفي المسرحية بتلك الاشارة وإنما تنقل الواقع بكامله على المسرح في مقاربة تكاد أن تكون تسجيلية لمأساة أو صلهة شركات أو «بيوت» توظيف الأموال، وهكذا تتحرك المسرحية في تلك المساحة المكتشفة والمعروفة، ابتداء، فتحتفل بإشارات مجانية لكشوف البركة ومشاركة الدولة، وساطة الشيخ «المفسر التليفزيوني» وعرضه الشهير بإبداعه السجن بدلا من صاحب الشركة حتى يتمكن له إرجاع الأموال لأصحابها، وحتى طلاق الزوجة وكتابة الرصيد باسمها وإعلان الإفلاس، هي التفاصيل المعروفة إذن والواقائع ذاتها منقولة حرفيا من تحقيقات الصحف وجلسات المحاكم وأحاديث الناس إلى

العرض، الذى لم يهمل صانعوه مظهر الشخصيات الخارجى فاهتموا باللبى والجلاليب القصيرة والمسايع التى تفركها الأيدي دون أن يهتموا بدرجة شبيهة أو قريبة يتكون رؤيتهم الخاصة وتقديم الأسئلة الرئيسية، لماذا وكيف ثم ذلك فى تلك المرحلة تحديدا وفى مصر دون غيرها من البلدان التى تشهد موجة دينية غائلة. لم يسعوا إلى طرح إبداعى متسائل اكتماء بالتصميم الذى يجمع والاطلاق الذى يبتسر، إن صانعى العرض وهم فى غمرة التنافس مع العروض الأخرى لالتقاط بعض مما فى الجيوب المكتنزة، قد نسوا حقيقة أن الحلول الزائفة فى الفن تساوى الحلول الزائفة فى الواقع المعيش، وأن تسجيل الواقع لا يعنى معرفته، ونقل الحدث الاجتماعى لا يهمل على اكتشافه وإنما على الرغبة فى استهلاكه، وأن المسألة ليست فى أن نتحدث عن مواضيع سياسية واجتماعية بنبذة معتزلة ومتنقدة داخل عروض مصنوعة بمواصفات تجارية. ولما هنا أن اتساعا عما إذا كان هناك فارق بين الذين نهوا الودائع متسترين خلف آيات القرأت وقوانين الحكومة وإعلامها، وبين صانعى المسرحية الذين يتعاملون مع الناس- وإن لم يدركوا- بذات المنطق تقريبا، كلاهما يستثمر وضعا ومناخا ويستهلك طاقة الناس المغيبة، وكلاهما يستمر إما بجلف الدين وإما خلف المسرح.

كان لنور الشريف ونورا حضورهما المسرحى المتوهج، رغم أنهما يعلمان ونحن أيضا، أنهما لم يأتيا ليمثلا بل ليشاركا فى تحقيق المعادلة المطلوبة ولكى يلتقط معهما الجمهور النفطى بعض الصور التذكارية

خلال فواصل العرض وبعد انتهائه، ومع ذلك، كان نور الشريف وخاصة فى الفصل الثانى ممثلا له مداه المسرحى ومساحته التعبيرية الخاصة، وكذلك نورا رغم غلبة الطابع الأنثوى على أدائها واتصد بذلك التعامل، مع الجسد كمثير حسى وليس كطاقة إيهاء وتكوين، وجاء محمد عبد المعطى وخاصة أدائه الصوتى منيهما، فاندغست حروف وتخالطت أصوات وتاكلت منطوقات مما تحولت معه الكلمات الحوارية إلى مجرد كتلة صوتية خارجة من فم يتقبض وينضج ولعله أراد تعريض ذلك بالمبالغات الحركية والأدائية فاكتملت الطامة واستوت لتصبح تكلفا وتصنعا خالصين، غير أن فضيحة العرض ومساواته فكانت هذه السيدة المسماة «لهلى فهى» التى انخرطت مع شبيبتها «محمد أبو العتيت» فى مباراة سقيمة، مسفة، تجعل المرء يخرج بانطباع أن التزام الممثل الأخلاقى وانضباطه المسرحى أصبحا من الظواهر التراثية.

وليس فى النهاية من شيء يقال، سوى أن أى حركة مسرحية جادة فى مصر يجب أن تتأسس كتقيض تام لكل ما يقدم على خشبات المسارح الآن، وأن تبدأ بالنفطية مدركة أن تلك المرحلة بمستوياتها النفية والاجتماعية تحتاج إلى المسرح- الرؤية، الحامل لتساؤلات مبدعيه، وليس إلى المسرح الذى يلى خطابه من جانب واحد على المشاهد، مسرح وصف الواقع ورصد الظواهر والتعامل الخارجى وتفرغ الشحنات المحبوسة والاستهلاك.

اللاحكومية التي كادت أن تشكل تياراً ثقافياً مغاوماً خارج هيمنة النظام للمرة الأولى في تاريخ الثقافة المصرية كرد فعل لحالة الانهيار السياسي والاقتصادي والثقافي العام).

فالنظام الحاكم كما تقول كل الشواهد والأدلة والبراهين التي تكاد أن تتفق عيوننا، وبحكم تراثه الاستبدادي والقمعي المريع، يرغب في احتواء الحركة الثقافية تماماً، بحيث تكون تحت سيطرته المباشرة، والقضاء على أى حركة ثقافية شعبية يمكن أن تمثل خطراً عليه فالمثقفون في العالم الثالث، بحكم أسباب متنوعة، مضطرون، إلى أن يلعبوا دور المعارضة السياسية الجذرية نيابة عن الطبقات الاجتماعية المسحوقة، والمغنية خلف كوابح الفقر والأمية والمرض. والآن لماذا يخلط الحكم في مصر، وفي العالم الثالث كله، بين الثقافة والاعلام من جهة وبين النشاط الثقافي والنشاط البوليسي من جهة أخرى؟

أليست الصحف والأذاعة والتليفزيون والدوريات الثقافية وشبه الثقافية أداة حشد، ووسيلة لغسيل المخ لصالح الحكم؟

فكيف إذن لو أعترفنا بمقولة بريخت «الشكل حامل مضمون»- يمكن أن تسمح الدوريات الحكومية بإبداع متجاوز على مستوى المضمون أو مستوى

لم استطع أن أجد تبريراً حقيقياً لغضب كثير من الكتاب والمثقفين من تصريح د. سمير سرخان - الذي تراجع عنه- بإلغاء المجلات السبع التي تصدرها هيئة الكتاب.

فما هي الكوارث الخطيرة التي ستصيب الثقافة المصرية لو ألغيت مجلات الهيئة؟
وهي مجلات لا تقدم إبداعاً، ولا تقدأ، ولا ثقافة، جديدة باتفاق الجميع)
ولماذا يغضب المثقفون؟

فالمجلات السبع تصدرها «الدولة»، وتحولها من (حر) مالها، ومن حقها، شئنا أم أبينا، أن تغلقها بالضبط والمفتاح، وأن «تشطبها» بجرة قلم.
ماذا يغضبنا إذن؟

في البداية علمنا أن نعتز بأن المجلات السبع إضافة إلى سلاسل الكتب العديدة التي تصدرها الهيئة، والدوريات الثقافية الحكومية الأخرى، قد صدرت في الأصل لاستيعاب «حركة الإبداع والتقد» التي كادت أن تغفلت من قبضة الحكم في السبعينيات وأوائل الثمانينات، وإصدار هذه الدوريات كان حركة التناقض ذكبه لاحتماء تيار الغضب الثقافي الذي ساد مصر خلال السبعينات
هل تذكرون مجلات الماستر، والجمعيات الثقافية

تقضى أعمارها في وظائف حكومية تخدم النظام، كي
تبرر أو تنقذ بركة سلوكها القمعي؟
ومتى تتكون حركة ثقافية خارج هيمنة النظام
وبعيداً عن سيطرته؟

ومن منا لم يحس بأصابع «الأمن» وهي تلعب في
المجال الثقافي والاعلامي بدرجات متفاوتة؟

ومتى يكف المبدعون عن «التنصل» من السياسة
والعمل السياسي بحجة تأثيرهما السلبي على الإبداع؟
ومتى يصبح للمعارضة المصرية وللثقافين
الوطنيين والمبدعين خارج هيمنة النظام، مؤسساتهم
الثقافية ودورياتهم بعيداً عن سيطرة الحكم؟ ومتى
يكف الكثيرون من مثقفينا المعبرين عن الاحساس
بالضعف تجاه سلطة الدولة، على حد تعبير شهيد النعم
الرسمي نجيب سرور؟

يبقى أن نعترف، والاعتراف بالحق فضيلة، أن
المجلات السبع، وغيرها من الدوريات الحكومية وشبه
الحكومية ليست آداة لازدهار النقد أو الإبداع، فحمة
رقابة على كل ما ينشر فيها (الشعراء والقصاصون
يعرفون جيداً المحاذير السياسية والدينية والأخلاقية
التي وضعها د. عبد القادر القط عند نشر أى عمل في
مجلة إبداع، ناهيك عن «رقابته» الجمالية)..
نرى هل قدر على أجيال مثقفينا المختلفة أن



عدد أول سبتمبر ١٩٩٠

- وزير التموين يخشى مواجهة النقابيين ويتهممهم بأثارة الشغب
- عمال القطاع الخاص لا يصرفون العائلات الاجتماعية
- (تحقيقات من المحلة وشبر الخيمة والاسماعيلية)
- ومواجهة مع النواب من القيادات النقابية
- مشروع نملك مساكن العاملين وتحقيقات من مواقع العمل
- تحقيقات عن سيفكا - الدلتا للغزل والنسيج - النصر للأسمدة.
- وسط الظلام العربي.. مودة منظمة ديمقراطية للدفاع عن الحقوق النقابية
- إنجازات العمال في نوادي المظالم

١٦ صفحة - ١٥ قرشا

رئيس مجلس الإدارة

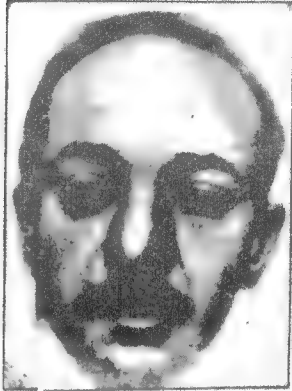
رئيس التحرير

لطفي واكد

حسن بدوي

المرأة في حياة مختار

سهى وحيد النقاش



وقوالب محددة.. لايجرنا إلى الحديث عن الجانب المتعرد في شخصية الفنان.. بالطبع، فقد جرتنا بثينة من خلال علاقة مختار بالنساء الوافدات على حياته إلى الحديث عن كل ماهر كسر للقيود، فقد كان مختار- كما تروى بثينة- حريصا على حريته، رافضاً للعلاقات الخاصة المقيدة، وكان كذلك أيضا مع فنه؛ فكان العمل في شمال نهضة مصر صراعاً بين شخصية الفنان وحرية من جانب وعقلية الجهاز الحكومي من جانب آخر. ولم يكن مختار منذ البداية تلك الشخصية المستكينة التي تقبل سطوة السلطة والدخول في دائرة العمل الوطني.

كانت المرأة الأولى في حياة مختار - والكلمة لبثينة - هي أمه، التي جعلت منها ظروف نشأته منها محورا رئيسيا في حياته حتى أنه كان في بعثته لباريس يهذل

«أردت محاضرتي أن أصنع شيئا مفسدا أكثر منه مفيدا»

...هذا ماكان يراود بثينه كامل عندما ألقت محاضرتها الشهر الماضي عن المرأة في حياة مختار، في إطار الموسم الثقافي السنوي لجمعية «أصدقاء متحف مختار».

وفي ظل المحاذير الموضوعة على العلاقة الإنسانية الحرة بين الرجل والمرأة في مجتمعنا يصبح الخوض في الموضوع أكثر صعوبة وبالتالي أكثر تقييدا في تناول، خاصة في محاضرة عامة.. بالإضافة لتندرة المراجع. وبدأ أن بثينة كانت قلقة بتلك الفكرة حتى أنها تساءلت: «هل الحديث عن علاقة الفنان بالمرأة في مجتمع تسوده أفكار مسيئة.. مجتمع لايجيز هذه العلاقة إلا في الطر

الناس لشقاائهم؟»

ولم تكن رواية هذين اللقائين خروجاً عن خيط المحاضرة، وإنما كانت تصب في الفكرة التي ركزت عليها بثينة طوال الوقت وهي : فك الأغلال.

أما عن علاقات مختار العاطفية والتي تعكس تطوراً في شخصيته، فكانت مشاعر الحب الأولى مثاليه ككل المشاعر في تلك الفترة- كما تروي بثينة- فكان حبه الأول حياً صامتاً حزيناً.

ويبدو أن موضوعاً مهماً كهذا خاصة مع وجود ثنائية «مصرية أجنبية»، ومن ثم مقابيس جسدية تشكيلية مختلفة تطرح فكرة المرأة المثال عند مختار، موضوعاً مهماً كهذا كان يستحق أن تفرد له محاضرة مستقلة.

جهداً مضاعفاً ليرسل لها وأخته تقوداً تعينهما على المعيشة. أما عن أخته، فلم تكن مفاهيم الأخ الذكر مسيطرة على علاقته بهما، كذلك كانت بين مختار وكبرى أخته علاقة روحية، وقد أقام تمثاله «الحزن» تأثيراً يحزن تلك الأخت على موت زوجها.

وتتوقف بثينة عن متابعة علاقات مختار لتحكي لقائين فاصلين في حياته حدثاً في باريس «نفضاً عن هذا الشرقي الخالم الحزين أغلال التكلفة والمحافضة فازدادت نفسه رغبة بالعقاء روح الريف بروح المي اللاتينية»

الأول: كان حفل الاستقبال الذي أقامه له الطلبة القدامى في مدرسة الفنون الجميلة والذي حكم عليه فيه بالتجرد من جميع ملابسه ليبقى عارياً كما ولدته أمه فوق نقاله وعلى رأسه تاج من الورق، الثاني: قال عنه مختار «كل شيء مباح» وتساءل : «لماذا لا تبقى الناس هكذا، لماذا تلك القيد والتقاليد التي وضعها



«آخر الحالمين كان»..

مائدة طويلة وغذاء قليل

على منصور

«كان الشعراء
والجمهور الحاضر
وأجهزة التسجيل
والتصوير
والصحفون
يربض كراس فارغة أقصى الصالة
ودخان سيجائر
وكلمات المحققين
والأشعار
ولفظ آفاس جازوا للفرجة
والصالة خالية إلا منك ومنى!!»

هنا يكمن معنى مامن معاني الشعر، تلك الكلمة
التي لا تكاد نحص عدد تعريفاتها ومع ذلك تبدو بلا
تعريف!!

مالذي يكمن هنا من معاني الشعر إذن؟ ما
الذي- فجأة في الجملة الأخيرة- يشب كانه الروح
ليبحث الحياة في كل المفردات التي عبرناها حتى
فاجأنا الروح!!

مالذي- فجأة في الجملة الأخيرة- يسرق الحياة
والحركة من مفردات الخارج ويبثني بها حياة أخرى،
خاصة وغنية، جنيلة وحميمية، ينثني جوارها كل
ما هو في الخارج، وهي لا تكاد ترى!!

مالذي يكمن هنا من معاني الشعر؟
الصدق!!، الاقتراب الشديد- حتى الملامية- من
البنات!!،

سعدية مفرح، شاعرة وصحفية كويتية شابة، لفتت
إليها الأنظار بقوة
-خلال عامين مضيا- عبر كتابات نشرة راقية
وشجاعة وطموحة

ومتمكنة في آن، تناولت خلالها العديد من قضايا
الواقع الثقافي في الكويت- خاصة الجانب المسرحي
منه- تناولوا جعل الكثيرين، وأنا منهم، يراهنون عليها
في المستقبل القريب.

مؤخرا، صدر لسعدية مفرح أولى مجموعاتها
الشعرية باسم «آخر الحالمين كان»، تضم المجموعة ثلاثة
وثلاثين نصا من قصائد النثر تصدرهم إهداء جميل
يكاد يعد بما لا يقدر على الوفاء به!!

لا أستطيع- أنا الذي تابعتها طوال عامين- أن
أخفي شعوري هنا ببخل تهجا في هيئة الكرم، وتقدير
لبس عباءة الجود!!

إلى هذا الحد كانت سعدية مطرح (كريمة) معنا في
تقديم كل ما عندها دون أدنى محاولات للانتقاء!!
لا بأس، علينا نحن إذن أن نقوم- كل كما
يُشتمى- بهذا الانتقاء!!

فيما يختص بي، كان أول شيء لاقى للنظر هو أن
يصوصفها القصيرة، الصغيرة الحاطفة، أجمل بشكل
بين، وأشعر بفارق كبير من نصوصها الأخرى الطويلة أو
الوسطية الطول.

* النموذج الأول: أمسية:



العفوية البسيطة للغاية ؟ «الوضوح» ؟، الرقى الذي لا يتجاهل (كراسي فارغة أقصى الصالة) ؟ الحياء الذي لم يبتغض « لفظ أناس جازوا للفرجة » ؟ الفجاءة التي فاجأتنا بالروح في « والصالة خالية الامنك ومنى » ؟
انظروا الى هذا النموذج أيضا:

* ضيق:

«رجل وامرأة
انكم تمهرون
إن ما بيننا
لا يتسع لواو عطفاء»

اللوحه، ويكمن كونا طويلا ونابطا في إيراء اللوحه/
الانثى إلى الجدار/ الرجل
لاحظوا جيدا وضعية الجدار، إنه جدار مفرد، إنه
رجل فرد.

نموذج رابع، بسيط وجميل وصادق، يحمل العديد
من ملامح سعيدية مفرح الشعرية، الا أنه- بعكس
النموذج الأول- يفتقد إلى حد كبير فجاءة انبعاث
الروح وكثر الشعر ونبع حياته، إذ ينتهي النص نهاية
باردة، منطقية، غير فجائية، غير شعرية:

* انتظار:

«بهت وشبابك
وجدار مزدان بالصور الفوتوغرافية
واناء الزهر المفلوم
يتحمل من تلك الساكنة
الذالقة
وامرأة تنظر من خلل الكوة
للسائلة
والبهت الواسع
يتحمل
من ساكنته
الذالبتين

نعم، هنا أيضا يكمن الشعر، والا فمن كسي
الكلمتين لهما وكشف زيف صرف الواو ؟ من إن لم
يكن خيالا بصيرا لم ينعم به كل الذين يمهرون: ؟
النموذج الثالث فإنه يمنحنا فرصة أخرى، مختلفة،
لتلمس معنى آخر من معاني الشعر، معنى يكمن في
العلاقة (الفنية، الوثائقية، الممتدة امتدادا فيها حيا
وابعد ما يكون عن الابتذال) بين النص والعنوان:

* وطن:

«حين انتهت اللوحة
ماكانت تنقصها الألوان
ولاضربات الريشة
أو صيحات الاعجاب المندحشة
لم ينقصها غير جدار
مفرد
كفي تصلب فوقه
تاوي، إذ تصمت كل الصيحات،
إله..»

واذا كان معنى الشعر يكمن- في النموذج الأول-
في وضوح جميل، فانتا نلسمه هنا، بقدر أكبر، عبر
عمق أجمل وإحالة غنية مخبئة في ثنايا النص.
إن لراء الشعر هنا يكمن في اختباء الانثى داخل

* قبيلتين:

ويعود

لهفرق

فى صمت ووجوم»

«أخونها

فى كل ليلة

أعاشر الضياء

لكننى

اضبطها فى لحظة الممانعة

واسبة فى قاعى

مثل بقايا قهوة المساء

قد لى لسانها

تضحك من حضارتى المسكوبة

المهانة»

لاحظوا، مرة أخرى، وضعية الجدار هنا، ليس سوى جدار، لا يحصل أية دلالة أخرى سوى دلالة الإخبارية، أنه محض جدار، حتى ازدبانه بالصور الفوتوغرافية لم يمنحه الشعر، عكس الجدار فى النموذج السابق حيث وضعيته- حين تورد اللوحة أن تلوى إليه- وضعية تقول: هنا يكمن الشعر.

أما النص الأخير، فسوف أدعه لكم، فيه الكثير من معانى الشعر وفيه الكثير من الجمال الذى لن يخفى عليكم، وفيه أيضا- مما لم يرد فى النصوص السابقة من اهتمام راق وتناول شعري حقيقى لقضايا عامة تمكنت الشاعرة من مزجها مزجا جماليا وحكيما بقضايا ذاتية»

أخيرا، هل كنت ظالما- أنا الذى لم أجد سوى خمسة نصوص جميلة، أو ربما ستة، بين ثلاثة وثلاثين نصا- حين اتهمت شاعرتنا ببخل لهما فى هيئة الكرم وتقتير تليس عباءة الجود !!!

ثقافة
الهدم والبناء

للإطّاع

مع الباعة
كتاب

الخطاب السادى

تحليل الحقل الأيديولوجى

للخطاب السادى

تأليف: د. عبدالمعظم محمد

٣٤٠ صفحة

٣ جينيات

كتاب الأهل سلسلة شهرية تصدرها جريدة الأهرام

طبع فى مصر
طبع فى مصر

الشيوعيون الكتوبجية وأخلاق الوضوح الشامل

مصباح قطب

ومع هذا فالكتاب مقعم بالاعتزاز بالحركة اليسارية دون مراعاة، رغم أن المؤلف ركز كثيرا على التخطيطات السياسية للمنظمات ازاء ثورة يوليو وقضية الامن القومي المصري، كما ركز على الخلافات التي دارت بين الرفاق في خضم عمليات التوحيد وبعدها وفي السجون وخارجها.

ويكشف سراً: أنه كان يلتقي كمنذوب عن الحزب الشيوعي المصري (الرأية) بضابط حر تبين فيما بعد أنه جمال عبد الناصر. ولذا فالمؤلف قد أبد الثورة منذ قامت، رغم أنه ظل سجيناً من ٨ يوليو ٥٢ الى عام ١٩٦٤.

وعلى النقيض مما قدمه، قدم الدكتور فخرى لبيب في «الشيوعيون وعبد الناصر ج (١)» الذي صدر أيضاً مؤخرًا، نقلاً خطيراً للحزب العسكري الذي قاد مصر بعد ٥٢ كاشفاً محتوى تطلماته الاجتماعية وأسباب انتكاسه بالديمقراطية، وخارجاً بالقضية من الاطار الضيق، هل كنت مع الحركة أم ضدها هل كنت مع ناصر أم ضده؟

كل ذلك ايضا دون مراعاة، وبما يتفق مع اخلاق الوضوح الشامل الى حد بعيد.

ينتهي الاستاذ طيبة بفصل عن مناهج كتابة التاريخ، ويقدم نموذجين للاختلاف الهائل مع الدكتور رفعت السعيد حول ما اسماء المنهج التحيز، والاختلاف مع الاستاذ محمد سيد أحمد حول معادلاته الرياضية في التفكير السياسي، كما قدم رداً قويا على التحولات التي طرأت على فكر المستشار طارق البشري حيال تقييمه للحركة اليسارية في الاربعينات متناقضاً لما كتبه عنها في (السلعون للأثبات في إطار الجماعة الوطنية). فسيبحث من له الدوام.

يبقى أن المؤلف يقول إنه يقدم خبراته للجيل الثالث للحركة اليسارية أي الجيل الحالي الذي لم يشاركه كياناته التنظيمية حيث أنه قطع علاقاته بالمنظمات بعد مأساة الحل عام ١٩٦٥ التي يؤكد أنه لم يشارك فيها.

الاستاذ طيبة شكراً على الصدق والطيبة

يبدو ان ثمة علاقة وثيقة بين الاختراع الياباني لتليفزيون الوضوح الشامل، وبين النزوع الدولي المتزايد نحو أخلاق الوضوح الشامل، خاصة عند تقييم رجال العمل العام. فلم يعد ثمة أي سماح بأي قدر من النفيش، في الصورة المرئية، أو في صورة السياسي. ويقتضي أن هذه الروح لن تسرد المستقبل فحسب، بل ستدخل في عمليات إعادة قراءة للتاريخ، بحيث تحاسب بحتلية على أي ذرة غطرسة أو كذب أو اعداء أو غيباء.

في هذا السياق يمكن التماس قيمة في الكتاب الذي أصدره المناضل اليساري القديم، الأستاذ مصطفى طيبة، باسم «الحركة الشيوعية المصرية ٤٥-٦٥، رؤية داخلية» ويتصميم خلال خطير (وإن يك معتمداً، للفنان عماد حليم، الواحد من قاتل- ومعه حامد العريضي- من يقرأون، ويفهم راق، ماير سمون.

الكتاب أقرب للسيرة الذاتية، وتسرى فيه روح هادئة للمراجعة وإعادة التقييم للمواقف الشخصية للمؤلف، ومنها إيمانه بانكار كورييل حول الوطن القومي لليهود في فلسطين، ودوره في لجنة الرقابة المركزية في (حدثو)، والتي شارك فيها طيبة، وكانت إداة تجسس على الاعضاء، وكذا اعمال البلطجة التي قام بها المؤلف عن اقتناع دفاعاً عن (التيار الثوري الوحيد) تياره الذي تزعمه كورييل. ويقدم تحليلاً مهماً لانحسار الحركة اليسارية إبان عام ٤٧ وعلاقته بقرار التقسيم وخط كورييل المعروف بخطط القوات الوطنية الديمقراطية ورد شهدي الشافعي ومصطفى طيبة عليه.

ومن الملاحظات التنظيمية ودوره في تأسيس حديثو (والرأية) يقدم تصوراً لجذور الانقسامية في الحركة اليسارية، وإن كنت أظنه تصوراً دائرياً غير كاف. والمقلق في الكتاب قليلاً بالنسبة لأخلاق الوضوح الشامل هو إبراز المؤلف نفسه في كثير من الفقرات باعتباره القائد الجماهيري في مواجهة القادة النظريين (الغرباء عن واقع بلادهم)، حسب عبارته.

هذه الفياق الثقافية النفطية

تبادل الكتاب والأدباء والصحفيون المصريون، المعارضون- أساساً- للغزو العراقي للكويت، مع زملائهم المعارضين- أساساً- للتدخل الأجنبي في أزمة الخليج، الاتهام الصريح والمقنع بأن رائحة النفط تفح من أقلامهم، وتدفع من مواقفهم، فأعادوا بذلك فتح ملف ذلك الاختراق الواسع الذي تمارسه الإقطاع النفطية لجماعة المثقفين المصريين، والذي انتهى بتأسيس فيالق ثقافية وصحفية، عراقية وسعودية وخليجية، ترتبط مصالحها بالانظمة الحاكمة في تلك الاقطار...

وإذا كان من غير المنطقي أن تعتبر كل من قال رأياً في الأزمة، هو مجرد «صوت سيده» فإن من غير المنطقي كذلك، أن تنكر أن هذه الفياق هي حقيقة ثابتة، وهي أحد الاعراض السلبية للظاهرة النفطية التي ساهمت في تدجين جماعة المثقفين العرب عموماً، والمصريين خصوصاً، وأفقدت كثيرين منهم، مواقفهم المستقلة تجاه مايجرى في وطنهم وفي أممتهم، وحولت بعضهم إلى أبواق لأنظمة بعضها عشائري متخلف، وبعضها ديكتاتوري فاشستي، تقود قسم منهم الحاجة إلى ضمان استقرارهم المادي، بعد التدهور المتلاحق في مستوى معيشة الذين يعيشون على قوة عملهم، بينما يقود الطمع إلى الشروة والجاه والشهرة المزيفة الآخرين.

وخسارة الوطن والأمة بهذه الظاهرة، خسارة مزدوجة، فهي تعدني تحول مبدعين حقيقيين إلى سدة أوغاد لأنظمة لاتستحق سوى لعنة كل مثقف حقيقي وكل مبدع موهوب، لتصل إلى إفقاد جماعة المثقفين العرب، كل ما كان لها من ثقل ونفوذ على الشارع العربي، وعلى مراكز اتخاذ القرار، بعد أن تحولوا- كما يقول نزار قباني- إلى طبول في مواكب السلاطين..

ومن الانصاف لجماعة المثقفين المصريين، أن نقول بأن نزوعهم للحصول على عائد مادي مجزٍ لابداعهم، يكفل لهم حياة كريئة، ويجنبهم مذلة السؤال، هو نزوع مشروع وعادل، ولكن الأوضاع التي جعلت بعضهم يقبلون المساومة على هذا الحق، بالتنازل عن مواقفهم الراديكالية تجاه مايجرى في الأمة، هي التي تستحق التنديد، وتتطلب التعديل، وتنتظر الخطوة التي يبدأ بها طريق الألف ميل، الذي تستعيد في نهايته جماعتهم، استقلالها وتأثيرها على جماهير أممتها وسلطانها..

ولو أن في مصر اتحاداً للكتاب، غير اتحاد الأستاذ أباطه، ولو نجح المثقفون المصريون والعرب في التغلب على عوامل الفرقة التي حولتهم إلى شظايا فأسسوا عدداً من الجمعيات الأدبية والثقافية القوية، ولو أن نقابة الصحفيين إهتمت بالإضافة إلى إهتمامها بإقامة معارض السلع المعمرة، وتوزيع السلع الاستهلاكية، بالدخول في مفاوضات مع الناشرين للمصحف والمجلات والكتب التي تمول بجانب من فوائض النفط، بضمان أجر مجزية وعادلة لما ينشره الكتاب والصحفيون المصريون والعرب عن طريقها، لو أن شيئاً من ذلك قد حدث، لرجد المثقف المصري خياراً آخر أمامه غير الالتحاق بالفياق النفطية الثقافية التي أصبحت ظاهرة تدعو للنخيل!

اليسار

عدد
سبتمبر
من

رأية المستضعفين في الأرض

الزلازل..

- الحسابات الخاطئة التي أدت إلى غزو الكويت / لماذا أهدمت
- الخابرية اللاهوتية عبر الغزو عن مكان الكويت؟ / رسالة من
- القدس تقسم الموقف الفلسطيني / تنفيج "إسرائيل - أمريكا"
- قبل الغزو / اتفاق معالج الوفرة والحزب الحاكم ..
- حرية الفكر .. بين رقابة الحاكم وسيف الجماعات ..
- الصندوق بآخر والحكومة تتبيع بالخسارة .
- عبد الناصر والشيوعيون
- أيديولوجية الكأبة !
- الله .. القافية .. الشيوعية ..
- رسائل وثقاري من الخطوط / عفا / القدس / موركو / باريس
- كاريكاتير / حجازي / عمرو سليم

واقرأ أولئك ..

أحمد الخنيسي / أحمد يوسف / د. بهاء الدين فابل
 صديق عيسى / د. عبد العظيم أنين / عبد القادر بشار
 عبدة الروبيغة / فريدة النقاش / محمود أمين العالم
 وآخرون ..

(جنبه

.. صنعة

رئيس تحرير : حسين عبد الرزاق

المركز الثقافي السوفييتي القاهرة

معها وشيكن لدراسة اللغة الروسية

● تبدأ الدورة الجديدة في أول أكتوبر
القادم لمدة ٤ شهور .

● تقدم الطلبات بالنسبة للطلبة الجدد
والدارسين الراغبين في مواصلة الدراسة
خلال شهر سبتمبر ١٩٩٠ .

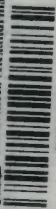
● الدراسة لمدة ٤ مراحل كل منها ٤ شهور .

● يمنح الطلبة المتفوقين منحة لاستكمال
دراساتهم في الاتحاد السوفييتي وفقاً لتخصصاتهم
عن طريق جمعية الصداقة المصرية السوفيتية .

لمزيد من المعلومات اتصل باتفون ٣٦٠٢٣٧١ / ٢٤٨٧٠٧٩
مواعيد العمل بالإدارة من ٩ صباحاً إلى ١ ظهراً ومن ٢ إلى ٨ مساءً .
مدا : الجمعة والسبت .



Библiотека Александрина



0530721